

Reinhold Schmitt

Körperlich-räumliche Grundlagen interaktiver Beteiligung am Filmset: Das Konzept ‘Interaktionsensemble’¹

1. Einleitung: Interaktive Beteiligung

Der Beitrag beschäftigt sich auf der Grundlage einer Einzelfallanalyse mit der Frage, wie Personen erkennbar machen, dass sie an einer Interaktion beteiligt sind. Die Frage, wer auf welche Weise und mit welchen Rechten und Pflichten an einer Interaktion teilnimmt/teilnehmen darf, und woran dies die Beteiligten und der Analytiker erkennen, gehört zu den etablierten Fragestellungen der Interaktionsanalyse. Im vorliegenden Beitrag wende ich mich diesem Thema mit einem spezifischen Erkenntnisinteresse zu: Mich interessiert, wie Personen, die über eine längere Phase keinen verbalen Beitrag zur Interaktion leisten, verdeutlichen, dass sie sich ungeachtet ihrer verbalen Abstinenz als Teil der laufenden Interaktion verstehen und verhalten. Oder, um es im Vorgriff auf spätere konzeptuelle Überlegungen zu formulieren: Dass sie Mitglieder/Beteiligte eines Interaktionsensembles sind, ohne sich verbal an dessen Konstitution zu beteiligen. Im Zentrum meines Erkenntnisinteresses steht die Frage nach den Ressourcen, die von den verbal abstinenter Interaktionsbeteiligten eingesetzt werden, um zu verdeutlichen, dass sie an einer laufenden Interaktion teilnehmen und die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den Beteiligungsformaten, die sie dabei produzieren.

Da meine Analysen und die späteren konzeptuellen Überlegungen einen etablierten interaktionsanalytischen Aspekt betreffen, werde ich mich zunächst auf die Suche nach relevanten Bezugspunkten für meine Überlegungen begeben (Kap. 2). Im Anschluss werde ich den für die Analyse ausgewählten Videoausschnitt beschreiben (Kap. 3) und mich im analytischen Teil auf die Rekonstruktion der interaktiven Partizipation zweier verbal abstintenter Beteiligter konzentrieren (Kap. 4). Als zentrales fallspezifisches Ergebnis werde ich zwei unterschiedliche Formate körperlich-räumlicher Beteiligung rekonstruieren (Kap. 5). Aufbauend auf diesen Aspekten werde ich dann Grundzüge des Konzeptes ‘Interaktionsensemble’ skizzieren, das die Integration verbal aktiver und verbal abstintenter Beteiligungsweisen ermöglicht (Kap. 6), und anschlie-

¹ Mein Dank gilt Patrizia Kühner und Sören Reinhardt für editorielle Unterstützung. Lorenza Mondada und Heiko Hausendorf danke ich für kritische Anmerkungen zu Vorgängerversionen dieses Beitrags.

ßend die Stabilität des analysierten Interaktionsensembles im Rahmen einer ‘konstellativen Dynamik’ verdeutlichen (Kap. 7). Der Beitrag endet mit einem Ausblick auf offene Fragen (Kap. 8).

2. Relevante Bezugspunkte

Bei der Sichtung bislang entwickelter Vorstellungen geht es nicht um eine umfassende Diskussion der Ansätze und auch nicht um eine detaillierte Beschreibung ausdifferenzierter Kategorieninventare. Ich konzentriere mich vielmehr auf zentrale Fragen, die sich hinsichtlich meiner eigenen Daten stellen. Diese Fragen betreffen vor allem:

- a) die Differenzierungskriterien, die den jeweiligen Konzeptionen zugrunde liegen,
- b) die interaktive Einheit, für die die formulierten Kategorien gelten (Turn-versus Ereignisbezug),
- c) das methodische Verfahren der Kategorienentwicklung (empirisch fundiert versus deduktiv entwickelt) und
- d) den Geltungsbereich der Konzeption (welche Formen interaktiver Beteiligung in welchen Situationen sollen erfasst werden).

2.1 Sprecher-Hörer in der Konversationsanalyse

Alle Entwürfe zur interaktiven Beteiligung basieren auf den von der Konversationsanalyse als zentral ausgewiesenen Kategorien ‘Sprecher’ und ‘Hörer’ und stellen differenzierende Ausarbeitungen dieser Basiskategorien dar. Sprecher und Hörer verweisen im Rahmen eines auf verbale Kommunikation fokussierten Ansatzes auf basale Positionen des Mechanismus (der ‘machinery’) der Interaktionskonstitution. Nur dann, wenn sich Beteiligte in sozial geregelter Weise in der Ausfüllung dieser Basiskategorien abwechseln, kann man in einem ernsthaften Sinne von Interaktion bzw. von ‘conversation’ sprechen.

Der Wechsel von Sprecher- und Hörerrolle ist das zentrale Definitionskriterium für ‘conversation’ bzw. ‘talk-in-interaction’ und findet im ‘turn taking’ seinen gegenstandskonstitutiven Status (Sacks/Schegloff/Jefferson 1974). Für die Regelmäßigkeit des Sprecherwechsels und der Systematik simultanen Sprechens spielt die Frage danach, ob der Sprecher etwa legitimer Beteiligter der Interaktion ist oder welchen Status er innerhalb der Interaktion besitzt, jenseits der Differenzierung eines ‘current’ oder durch die Turn-taking-Organisation ‘ratified speakers’ keine zentrale Rolle.

2.2 'Footing'

Goffman (1981) formuliert zuerst die Notwendigkeit einer Ausdifferenzierung der Konzepte von Sprecher und Hörer in seinem Aufsatz *Footing*.² Er definiert seine allgemeine Absicht der Differenzierung der zu globalen Kategorien als „composing them into smaller, analytically coherent elements“ (ebd., S. 129) und unterscheidet dabei als übergeordneten Beschreibungsrahmen 'production format' (für die Sprecherseite) und 'participation framework' (für die Hörerseite). Für den weiteren Argumentationsgang werde ich mich ausschließlich auf die von ihm vorgeschlagene Differenzierung beziehen, die er unter dem Stichwort 'participation framework' für verbal nicht aktive Beteiligte vorgeschlagen hat.

Fragt man nach den Kriterien, die der Ausdifferenzierung zugrunde liegen, gelangt man zunächst zu dem Aspekt der 'Legitimität', mit der Beteiligte beim „process of auditing“ (ebd., S. 131) aktiv sind. Dieser auf den Status der Beteiligung bezogene Aspekt führt zur Differenzierung von 'ratified participant' und 'not official participants'. Charakteristische Qualitäten der letzten Kategorie lassen sich dann beispielsweise mit 'eavesdropping' und 'overhearing' benennen. Unter Bedingungen wechselseitiger visueller Wahrnehmung lassen sich diese auch als 'bystanders' bezeichnen. Mit dieser letzten Kategorie ist der Wechsel von einer fokussierten Interaktion hin zum globaleren Rahmen einer sozialen Situation verbunden.

Im Weiteren sind interaktionstypologische Aspekte dafür verantwortlich, dass Goffman den Begriff 'audience' als rezeptives Gegenstück zum 'actor' einführt. 'Audience' fasst Hörer in öffentlichen Reden oder in technisch vermittelten Ereignissen wie Radiosendungen. Für Mitglieder des 'audience' ist nicht vorgesehen, dass sie selbst das Wort ergreifen.

Als weiteres Unterscheidungskriterium des 'participation framework' fungiert bei Goffman die Zuschreibung, die der Sprecher hinsichtlich seiner Hörer realisiert. Unterschieden wird dabei zwischen 'unaddressed' und 'addressed participants'. 'Addressed participant' ist derjenige, „to whom the speaker addresses his visual attention and to whom, incidentally, he expects to turn over the speaking role“ (ebd., S. 133).

Goffmans Ausführungen sind nicht empirisch fundiert, sondern erwachsen allgemeinen Überlegungen und der genauen Beobachtung sozialer Realität.

² Er tut dies nicht in Bezug auf die konversationsanalytischen Kategorien, sondern hat die alltagsweltliche Vorstellung von Sprecher und Hörer vor Augen: Goffman (1981, S. 129) spricht von „global folk categories (like speaker and hearer)“.

Er legt zudem nicht konsequent dar, was die Interaktionseinheiten sind, auf die sich die Kategorien beziehen, sondern wechselt zwischen einzelnen Interaktionsbeiträgen und komplexen Interaktionsereignissen.

2.3 ‘Participant role’

Goffmans Überlegungen wurden von Levinson (1988) unter dem Begriff ‘participant role’ weiter ausgearbeitet. Die Kritik, Goffmans Vorschläge seien unempirisch, wird zwar auch von Levinson gesehen, gleichzeitig betont er jedoch explizit das Potenzial der ersten Schritte Goffmans in Richtung einer allgemeinen Konzeptualisierung grundlegender interaktiver Beteiligungsweisen. Levinson expliziert die von ihm ausdifferenzierten Kategorien interaktiver Beteiligungsweisen zwar auf der Grundlage konkreter Beispiele, zieht damit also die Konsequenzen aus seiner Kritik an Goffmans Empirielosigkeit. Die von Levinson selbst eingesetzten Transkripte haben jedoch in erster Linie demonstrative Funktion. Sie dienen primär dem Nachweis der Angemessenheit des kategorial ausdifferenzierten Instrumentariums.

Zudem geht Levinson bei der Definition des Geltungsbereichs von Goffmans Überlegungen zur multimodal konstituierten Beteiligungsweise, wieder einen Schritt zurück und bezieht seine Ausführungen explizit nur auf verbale Interaktion (Levinson 1988, S. 192).

Levinsons ‘participant roles’ sind bezogen auf einzelne verbale Beiträge (‘utterance event’) bzw. resultieren aus Implikationen derselben. Daher ist er nicht daran interessiert, Angaben zu machen, wie die Teilnehmerkategorien im interaktiven Zusammenspiel der Beteiligten etabliert, aufrecht erhalten und gegebenenfalls auch verändert werden. Levinson entwickelt einen differenzierten Kategorienapparat zur Beschreibung interaktiver Teilhabe. Das methodische Instrumentarium zur empirischen Rekonstruktion des Konstitutionsprozesses, der zur interaktiven Relevanz dieser Kategorien führt, bleibt jedoch im Dunklen.

2.4 ‘Audience diversity’

In seinem Aufsatz *Audience diversity, participation and interpretation* differenziert Goodwin (1986) die Zuhörer eines Erzählers auf der Grundlage einer Vorstellung von ‘attention structure’. Diese Aufmerksamkeitsstruktur wird primär im unterschiedlichen Zugang der Zuhörer zur erzählten Geschichte und ihrer sozialen und kulturellen Haltung der Thematik gegenüber verankert.

Anders als bei Goffman und Levinson ist sein Versuch, einen methodischen Zugang zur interaktiven Herstellung und Herausbildung unterschiedlicher Partizipationsformen der Zuhörer zu eröffnen, empirisch begründet. Goodwin stellt seine Differenzierungen auf eine interaktionistische Basis: Die Beteiligungsformate werden als gemeinsam hergestellt konzeptualisiert, wodurch eine latente Sprecherdominanz vermieden wird. Goodwin (1981, S. 284) formuliert sein Hauptanliegen wie folgt:

The main phenomena to be examined are how the structure of the talk in progress can shape its audience and, reciprocally, how the audience, through its interpretative work and use of the available participation structures, shapes what is to be made of the talk.

Es geht darum, die Möglichkeiten, die Beteiligten einer 'Multi-Party-Situation' besitzen, als 'audience' aktiv zu werden, zum Gegenstand der Analyse zu machen. Zum einen wird dabei rekonstruiert, mit welchen primär verbalen Verfahren der Erzähler der Geschichte selbst seine Zuhörer differenziert (dies führt zur Unterscheidung von 'focal recipient' = derjenige Zuhörer, der aufgrund seines Zugangs zur Thematik unter den 'principle recipients' herausgehoben wird; 'principal recipient' = Zuhörer, auf den sich der Sprecher primär (auch körperlich-blicklich) orientiert und 'non-engrossed recipients' = Zuhörer, die durch Themenwahl und/oder Erzählstil nicht primär angesprochen werden). Zum anderen werden Verfahren beschrieben, mit denen sich Beteiligte selbstbestimmt als Teil der 'non-engrossed recipients' durch die Spezifik ihrer räumlichen Orientierung zu den 'principal recipients' definieren: Eine Frau sitzt zwar mit am Tisch, hat den Männern, die schmutzige Witze erzählen, jedoch den Rücken zugewandt.

Goodwin fokussiert 'Multi-Party-Situationen', bei denen verbale Aktivitäten, wie „eine Geschichte erzählen“, im Zentrum stehen. Die unterschiedliche eigene Betroffenheit ermöglichen neben Partizipationszuschreibungen des Sprechers selbstbestimmte, von der verbalen Kernaktivität unabhängige Beteiligungsweisen der Zuhörer. Diese werden dann auch nicht mehr (nur) in ihrem Bezug zur verbalen Aktivität analysiert. Sie verlangen vielmehr einen eigenständigen methodischen Zugang. Goodwins Konzeption weist einen klaren Ereignisbezug auf, fokussiert also Beteiligungsweisen, die über einen längeren Zeitraum stabil bzw. erkennbar sind.

'Attention structure' lässt grundsätzlich die Erweiterung in Richtung sozialstruktureller Verankerung zu. Hierdurch wird es möglich, Partizipationsprofile interaktionstranszendierend zu definieren. Im Kontext allgemeiner Überlegungen zum Verhältnis von Mikro- und Makrostruktur eröffnet 'attention

structure' die methodisch kontrollierte Verknüpfung sprach- bzw. interaktionsstruktureller Phänomene mit abstrakteren und übergeordneten Strukturen sozialer Realität (siehe die nachfolgenden Analysen).

Goodwins Entwurf zeigt die Notwendigkeit, bei der Differenzierung interaktiver Beteiligung wesentlich stärker als er das selbst aufgrund der Materialspezifik getan hat, die durch verbale Abstinenz konstituierten Beteiligungsweisen zu fokussieren. Im multimodalen Erkenntniszusammenhang geht es auch um deren verfahrensmäßigen Grundlagen. Diese sind mit der gleichen methodischen Sorgfalt zu rekonstruieren wie verbale Beteiligungsformen.

2.5 'Participation'

Die Relevanz des Aufsatzes „Participation“ von Goodwin/Goodwin (2004) steckt primär in den methodologischen Bemerkungen. Der zentrale Aspekt ist dabei die Betonung der multimodalen Konstitutionsgrundlage jeglicher Form interaktiver Beteiligung. Die Autoren ziehen daraus die Konsequenz, dass vor allem die Analyse von Multi-Party-Situationen mit nicht rein verbalen Grundlagen für die Untersuchung unterschiedlicher Formen interaktiver Beteiligung und der dabei eingesetzten Ressourcen und Verfahren notwendig ist.

Most simple, many of the phenomena relevant to the study of participation as action will be rendered invisible or lost if analysis focuses exclusively on the talk or texts of speakers. (Goodwin/Goodwin 2004, S. 227)

Es ist vor allem die Fokussierung auf die Verfahren, mit denen interaktive Beteiligung als eine jeweils spezifische angezeigt wird, im Gegensatz zur Anwendung deduktiver Begrifflichkeit, die die Konzeption von 'participation' von Goodwin/Goodwin (2004) zu einem wesentlichen Bezugspunkt macht. Die Autoren formulieren dies wie folgt (ebd., S. 225):

We now want to explore a somewhat different notion of participation, one focused not on the categorical elaboration of different possible kinds of participation, but instead on the description and analysis of the practices through which different kinds of parties build action together by participating in structured ways in the event that constitute a state of talk.

Ich schließe mich dieser grundlegenden Gegenstandsbestimmung an, nehme aber eine kleine, jedoch entscheidende Modifikation vor. Wenn man den zentralen Bezugspunkt nicht in der Konstitution eines 'state of talk', sondern in einem praxeologischen Handlungszusammenhang sieht, hat man die Tür geöffnet in den Bereich sozialer Situationen, in denen 'talk' nicht mehr den eigentlichen Zweck, sondern eher Mittel der Zweckrealisierung darstellt. Dies

sind Situationen (wie das Filmset), in denen in erster Linie in zielbezogener und produktorientierter Weise gemeinsam gearbeitet und dabei auch kommuniziert wird.

Aufgrund der organisationsstrukturellen Grundlagen (wie etwa eine detaillierte Funktionsrollendifferenzierung und klar festgelegte Hierarchiestrukturen) realisieren die Beteiligten in solchen Situationen viele Aspekte ihrer interaktiven Partizipation in der normalformspezifischen Ausgestaltung ihrer professionellen Rolle. Diese ist für die Beteiligten untrennbar mit der Strukturierung ihres eigenen Verhaltens, der Koordinierung mit dem Verhalten anderer und der Interpretation und dem Verstehen der Handlungen anderer verbunden. Die Funktionsrollendifferenzierung als Ausdruck grundlegender organisationsstruktureller Bedingungen muss daher bei der analytischen Rekonstruktion von Partizipationsformaten in solchen Kontexten berücksichtigt werden.

Der systematische Zusammenhang beispielsweise von Beteiligungsformat und Funktionsrolle muss in professionsspezifischen und praxeologischen Kontexten als wesentliche Grundlage für die Spezifik der „attention structure“ (Goodwin 1986) gesehen werden. Nur dann ist es möglich, die volle Varianz der Verfahren zu erfassen, die eine spezifische interaktive Beteiligung konstituieren. Und nur dann kann ein multimodales Verhalten überhaupt als Ausdruck einer spezifischen Form interaktiver Beteiligungsweise in den Blick genommen werden.

2.6 Verbale Abstinenz als Form interaktiver Beteiligung

Ein weiterer Bezugspunkt stellt der Aufsatz von Heidtmann/Föh (2007) zur „verbalen Abstinenz als Form interaktiver Beteiligung“ dar. Er liegt hinsichtlich seiner thematischen Fokussierung meinem eigenen Erkenntnisinteresse sehr nah. Die Autorinnen machen sich die Rekonstruktion der verbalen Abstinenz eines studentischen Teammitglieds während einer längeren Phase der gemeinsamen Stoffentwicklung in einem Pitching (Heidtmann 2009) als spezifische Form interaktiver Beteiligung zur Aufgabe. Sie zeigen, dass ein Student nicht nur kontinuierlich den verbalen Ausführungen zweier Teammitglieder folgt, sondern mimisch, blicklich, gestikulatorisch und durch Veränderungen seiner Sitzposition darauf reagiert. Im Laufe seiner Reaktion kommt seine Kritik und Ablehnung des entwickelten Vorschlags immer deutlicher zum Ausdruck und kann qualifiziert werden. Die Konzentration auf die multimodalen Verfahren der Herstellung des spezifischen Beteiligungsformats stellt für mich einen wichtigen Orientierungspunkt dar.

2.7 Resümee

Die zurückliegende Sichtung vorliegender Arbeiten zur Frage interaktiver Beteiligung hat zum einen deutlich gemacht, dass das spezifische Erkenntnisinteresse des vorliegenden Beitrags an den hörerbezogenen Konzeptionen ansetzt. Es wurde auch deutlich, wo der vorliegende Beitrag über bereits vorliegende Ausarbeitungen hinaus geht und dass es primär die Materialspezifik ist, die dies ermöglicht bzw. erfordert: Auf der Basis eines audiovisuellen Interaktionsdokumentes einer zielbezogenen Gruppeninteraktion fokussiert er die körperlich-räumlichen Ressourcen, die von verbal nicht Aktiven eingesetzt werden, um ihre aktive Beteiligung an der laufenden Interaktion zu organisieren und zu verdeutlichen. Zentrale Ausgangspunkte sind dabei folgende Annahmen: Zum einen ist verbale Abstinenz eine Form interaktiver Beteiligung, zum anderen koordinieren verbal abstinente Beteiligte ihre interaktive Präsenzform genau so kontinuierlich, situationssensitiv und methodisch mit ihren Interaktionspartnern wie verbal aktive Beteiligte.

3. Der Ausschnitt

Die körperlich-räumlichen Grundlagen interaktiver Beteiligung zweier verbal abstinenter Beteiligten werden auf der Grundlage eines Videoausschnitts aus einem Korpus von Aufnahmen unterschiedlicher Filmsets analysiert.³ Thematisch geht es bei dem Ausschnitt um die Vorbesprechung einer Szene. Die verbalen Aktivitäten werden getragen vom Regisseur und einem Schauspieler (Spielrolle: Sohn). In der Szene, die in dem Ausschnitt besprochen wird, folgt der Sohn seinem Vater – der voller Wut den Gemüseladen verlässt, den die Familie gemeinsam betreibt – über die Straße. Der Vater übersieht den heranahenden VW-Bus von Korda, dem Freund des Sohnes. Der Sohn versucht noch seinen Vater vor dem Wagen zu warnen: jedoch zu spät! Der Vater wird von Korda überfahren (und stirbt an den Folgen des Unfalls).

Der Regisseur ist darauf konzentriert, dem einen Schauspieler (Sohn) zu verdeutlichen, wie er diese Szene spielen soll. Es geht also um eine „Konzeptvermittlung“ (Schmitt 2010), bei der der Regisseur dem Schauspieler seine Vorstellungen hinsichtlich des Alignments von Sprechtext, Bewegung im Raum, Dynamik der Bewegung, Blickorganisation, Körperorientierung, Stand, Mimik etc. vermittelt. Den Ausführungen des Regisseurs folgen jedoch nicht nur

³ Die Interaktion am Filmset ist mit unterschiedlichem Erkenntnisinteresse analysiert in Schmitt (2007a): Strukturen des Arbeitsplatzes, Schmitt/Deppermann (2007): Transitionen als Situationseröffnungen und Schmitt (2010): Verstehensdokumentationen.

der Sohn, sondern auf unterschiedliche Weise ein zweiter Schauspieler (Spielrolle: Vater) und die Assistentin des Regisseurs. „Folgen“ ist dabei – wie die Analysen zeigen werden – in einem zumindest doppelten Sinne zu verstehen: einerseits als Verweis auf die Aufmerksamkeitsorientierung der beiden und andererseits auf deren räumliches Verhalten.

Es gibt also eine verbale Interaktionsdyade, bestehend aus dem Regisseur und dem von ihm adressierten Schauspieler (Sohn). Ferner gibt es den zweiten Schauspieler (Vater) und die Regieassistentin, die der gesamten Konzeptvermittlung verbal abstinert folgen. Der Vater und die Assistentin symbolisieren dabei ihre interaktive Beteiligung ausschließlich körperlich und raumbezogen. Der Ausschnitt ist gerade wegen dieser interaktionstypologischen Spezifik gut geeignet, unterschiedliche Formen interaktiver Beteiligung zu analysieren und dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede verbaler Abstinenz als interaktives Beteiligungsformat zu fokussieren.

Obwohl die verbale Konzeptvermittlung nicht der zentrale Analysefokus ist, stellt sie den einzigen Bezugsrahmen dar, auf den hin die Spezifik der Beteiligungsweise der verbal abstinenten Teilnehmer bezogen werden kann. Ohne das verbale Geschehen zwischen Regisseur und Sohn würde es das Verhalten der Assistentin und des Vaters nicht geben. Um das körperlich-räumliche Verhalten der beiden verbal Abstinenten als Ausdruck ihres besonderen Beitrags zur Interaktionskonstitution rekonstruieren zu können, muss dieses in seinem koordinativen Bezug auf die thematisch-pragmatische Entwicklung und die zeitliche Struktur der Konzeptvermittlung analysiert werden. Nur so kann die Form der verbalen Abstinenz als jeweils spezifische Verstehensdokumentation (Deppermann 2008, Deppermann/Schmitt 2009, Schmitt 2010) und als Ausdruck ihrer jeweiligen Online-Analyse (Dausendschön-Kraft 2000, 2002; Mondada 2006, 2007b; Schmitt i.Vorb. b) begriffen werden.

4. Die Fallanalyse

Der Beginn des Ausschnitts (Bild 1) zeigt eine für einen Außendreh typische Momentaufnahme. Man sieht den Ausschnitt eines Straßenzugs mit Kopfsteinpflaster und sechs Personen, die den Vorder- und Hintergrund der rechten Bildhälfte ausfüllen. Weiterhin erkennt man eine Reihe setspezifischer Gegenstände: schwarze und weiße Blenden auf Stativen zur Ausleuchtung der Einstellung, diverse Rohrgestänge im Hintergrund, am rechten unteren Bildrand ist ein Stück einer Schienenstrecke zu sehen, die für eine Kamerafahrt

benötigt wird. Am linken Bildrand sind einige Kisten des Aufbaus eines Obst- und Gemüsestandes zu erkennen, der linke Vordergrund zeigt die Armlehnen des Regiestuhls, der vor dem (wegen des leichten Nieselregens) abgedeckten Videomonitor platziert ist.

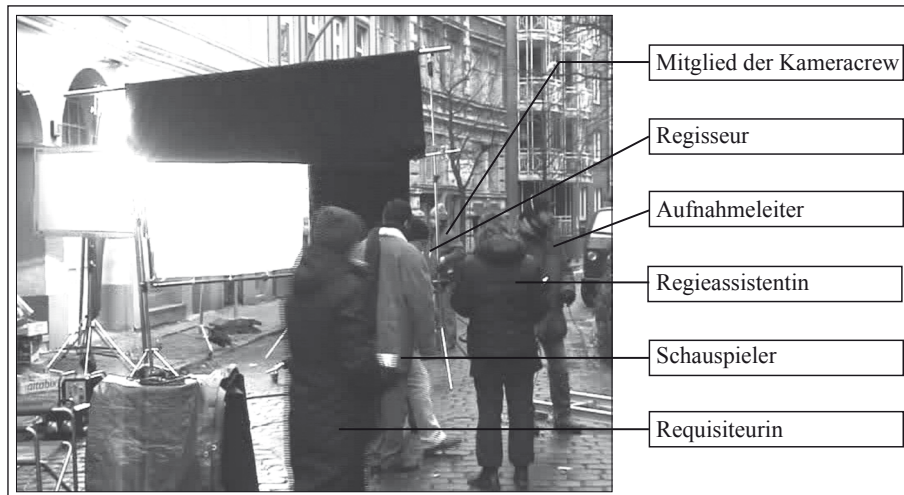


Bild 1: Ausschnitt Filmset

Die Personen sind mit unterschiedlichen Relevanzen beschäftigt: Der Regisseur und die beiden Schauspieler bewegen sich gemeinsam von links kommend auf einen freien Platz in der Mitte der abgesperrten Straße vor dem Schienenbereich zu. Sie waren zuvor zusammen etwas weiter links gestanden. Die Tatsache, dass beide Schauspieler der Bewegung und den verbalen Ausführungen des Regisseurs folgen, weist sie als zusammengehörig aus. Die Regieassistentin behält ihre bisherige Position bei. Sie bleibt mit leicht geöffneten Füßen und einem festen Stand an Ort und Stelle.

Die Requisiteurin im Vordergrund ist zur rechten Straßenseite unterwegs, wo in einem Hauseingang Requisiten und eine Versorgungsstation untergebracht sind.

Der Aufnahmeleiter ist ebenfalls nach rechts zum Gehsteig orientiert. Dort befindet sich der im Bild nicht sichtbare Wagen, auf den die Aufnahmekamera für die in der folgenden Szene benötigte Kamerafahrt montiert ist. Er hält das Videokabel in den Händen, das das Bild der Filmkamera auf den Videomoni-

tor projiziert. Am Monitor kann man überprüfen, wie der Ausschnitt und die Einstellung, welche die Kamera einfängt bzw. festlegt, schließlich aussehen wird.

Der Regisseur und die beiden Schauspieler bewegen sich auf einen bereits existierenden Interaktionsraum der Kameracrew (dem Schienenbereich) zu. Wie die Analyse noch zeigen wird, hat dies für die Organisation der Konzeptvermittlung situative Auswirkungen. Um sich eine ansatzweise Vorstellung von den räumlichen Gegebenheiten am Set in dieser Situation zu verschaffen, ist eine Abbildung (Bild 2) aus einer zweiten Kameraperspektive instruktiv.



Sie zeigt einen späteren Zeitpunkt der Konzeptvermittlung, bei der es zu einer Klärungssequenz zwischen dem Regisseur und dem Kameramann kommt. Man kann sehen, dass der Regisseur seine Leute in einen Bereich geführt hat, der einerseits durch die Schienen nach hinten, andererseits auch durch das Kabel, das quer über die Straße auf dem Kopfsteinpflaster liegt, nach vorne begrenzt wird. Er befindet sich genau in dem schmalen Bereich, in dem die folgende Szene gedreht werden wird. Es wird sich nachfolgend noch zeigen, welche Rolle dieser Bereich des Set-Territoriums für die gemeinsame Bearbeitung der aktuellen Aufgabe 'Konzeptvermittlung' spielt.

4.1 Die Konzeptvermittlung

4.1.1 Segment 1⁴

Mit dem ersten Schritt, den der Regisseur von seinem vorherigen Platz aus in Richtung Straßenmitte unternimmt, beginnt er zu sprechen.

01 RE: und in dem moMENT-
 02 (1.6)
 03 RE: kommst du ihm ja hinterher
 04 ne?
 05 SS: genau. (-)
 06 RE: und dann werden wir dich an einen
 07 bestimmten PUNKT bringen-
 08 wo du STEHEN bleibst-
 09 (-)

Der Regisseur (RE) adressiert den Schauspieler (SS, Sohn) im Kontext der bereits begonnenen Konzeptvermittlung (*und in dem moMENT*) mit *du*. Die inhaltlich wichtige Mitteilung besteht in *kommst du ihm ja hinterher*, wobei diese durch die Äußerungsmodalisierung *ja* als geteiltes Wissen unterstellt wird. Interessant an dieser Äußerung des Regisseurs ist die Sprechpause von 1,6 Sekunden Dauer, die ohne erkennbare Formulierungsprobleme die Produktion der Äußerung aufschiebt. Die Funktionalität der Sprechpause besteht hier nicht in formulierungsstruktureller Hinsicht, sondern hat mit der adäquaten Herrichtung des für den weiteren Austausch funktionalen Interaktionsraums zu tun.⁵



⁴ Die Transkription erfolgt in Anlehnung an Selting et al. (2009).

⁵ Mondada (2007a) hat bei Wegauskünften die Herstellung von Interaktionsräumen als notwendige Voraussetzung der interaktiven Zweckrealisierung systematisch untersucht.

01 RE: **und** in dem moMENT-

02 (1.6)

Der Regisseur nutzt die Gesprächspause, um im Kontext der bereits etablierten verbalen Interaktion den Sohn und die anderen relevanten Personen gewissermaßen „hinter sich her zu ziehen“. Wollen diese nichts von der Konzeptvermittlung verpassen, müssen sie dem Regisseur folgen, der mit der Formulierung weiterer Information wartet, bis sich der Sohn und die anderen relevanten Personen in Richtung Straßenmitte vor die Schienen in Bewegung gesetzt haben. Er beendet dann die Sprechpause mit weiteren Ausführungen.



03 RE: **kommst** du ihm ja hinterher;⁶

04 ne?

05 SS: genau. (-)

Die Referenz *ihm* (Z. 03) bezieht sich auf den Vater. Dieser geht in der zu spielenden Szene von seinem Sohn weg in Richtung Straßenmitte. Durch diese Referenz wird der Vater zwar nicht aktiver Bestandteil der verbalen Interaktionsdyade, jedoch in einer für die Konstitution des Interaktionsraumes relevanten Weise thematisch. Er ist in der fraglichen Szene nicht nur Spielpartner des Sohnes, sondern wird für diesen als relevanter Bezugspunkt im Rahmen der Konzeptvermittlung referenziell vergegenwärtigt. Auch wenn sich der Regisseur nicht direkt an den Vater wendet, erhält dieser indirekt den Hinweis, dass auch er für die Konzeptvermittlung eine Rolle spielt. Der Vater ist also zu einem frühen Zeitpunkt in referenzieller Weise dazu aufgefordert, sich im Rahmen der Konzeptvermittlung vom Regisseur als durchaus mit-adressiert zu verstehen.⁷

⁶ Die Zuordnung von Bild und Transkript erfolgt durch Fettmarkierung im Transkript.

⁷ Das Prinzip der Mit-Adressiertheit (Schmitt 2010) ist eine zentrale Grundlage der verbalen Kooperation am Set. Es entlastet den Regisseur von den expliziten Adressierungen

Wie Bild 4 verdeutlicht, hat sich der Regisseur seit Beginn seiner Äußerung so weit nach rechts bewegt, dass er, während er *kommst* äußert, nicht mehr zu sehen ist. Neben dem Sohn haben sich auch der Vater und die Regieassistentin in Bewegung gesetzt. Der Vater hat sich inzwischen nach rechts gedreht, ohne seine vorherige Position zu verlassen. Sein Kopf deutet in die Richtung, wo der Regisseur inzwischen steht. Die Regieassistentin hat sich ebenfalls nach rechts gedreht und folgt mit dieser Körperdrehung ebenfalls dem Regisseur. Man sieht sie mit angewinkeltem rechtem Bein in Bewegung, den Regieplan zugeklappt, den sie aber unverändert in der rechten Hand hält.

Hinsichtlich der unterschiedlichen Dimensionen, die bei einer Rekonstruktion raumbezogener Relevanzen – nicht nur in diesem Ausschnitt, sondern prinzipiell – am Filmset eine Rolle spielen, ist folgender Hinweis wichtig: Die Ausführungen des Regisseurs erfolgen zwar im aktuellen gemeinsamen *Interaktionsraum*, den die Vierergruppe inzwischen in der Straßenmitte eingenommen hat. Sie beziehen sich jedoch nicht auf konkrete Punkte der objektiv-physikalischer Beschaffenheit dieses Bereichs des *Territoriums*. Vielmehr sind sie auf den *Szenenraum* ausgerichtet, in dem die Einstellung später gedreht werden wird. Dies gilt für alle raumbezogenen gestikulatorischen und verbalen Hinweise des Regisseurs im Rahmen der analysierten Konzeptvermittlung. Die räumlichen Verortungen im physikalischen Territorium des Sets sind eher diffus und unpräzise. Verweise auf konkrete, identifizierbare Punkte im physikalischen Raum spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle.

Der Regisseur schließt seine Äußerung mit der ‘tag question’ *ne?* ab. Diese etabliert für den Schauspieler eine konditionelle Relevanz, für die aufgrund der vorangegangenen Äußerungsmodalisierung (*ja*) eine positive Zustimmung präferiert ist. Der Schauspieler antwortet mit *genau*. und bearbeitet seine Reaktionsverpflichtung in präferierter Weise.

Bild 5 zeigt das Geschehen in der kurzen Pause (-) in Zeile 05 nach der Antwort des Schauspielers (*genau*.). Der Sohn ist inzwischen bei dem etwas breitbeinig stehenden Regisseur angekommen, der mit ausgestreckter rechter Hand nach rechts in die Richtung deutet, von wo aus der Sohn seinem Vater in der nächsten Szene hinterher kommen soll. Der Schauspieler folgt der ausgestreckten Hand mit seinem Blick, wobei sein Kopf leicht nach vorne gebeugt ist.

aller potenziell Angesprochenen, indem es die Verantwortung auf bestimmte Zuhörende verlagert, sich mit-adressiert zu fühlen – und sich dementsprechend zu verhalten.



04 RE: ne?

05 SS: genau. (-)

Der Vater verharrt in seiner ursprünglichen Position: Er steht dort mit festem Stand und paralleler Fußstellung und verfolgt das Geschehen zwischen Regisseur und Sohn mit seinem Blick. Er befindet sich in Hörweite und kann dementsprechend der Entwicklung des Gesprächs genau folgen. Dass er trotz seiner anfänglichen Orientierung, dem Regisseur nicht nur verbal, sondern auch räumlich zu folgen, in diesem Bild relativ entfernt von Regisseur und Sohn steht, ist einer raumdynamischen Kontingenz geschuldet. Die Requisiteurin ist, um die Bewegungsrichtung des Regisseurs nicht zu kreuzen, links hinter ihm abgelenkt und hat so die Vierergruppe gewissermaßen halbiert.

Der Vater befindet sich in einer Monitoring-Haltung, aus der heraus er dem Geschehen sowohl auditiv als auch visuell folgen kann. Er drückt diese Monitoring-Haltung gleichzeitig als relevantes Verhaltensdisplay aus, wobei seine statische Positur und die angelegten Arme einen konzentrierten Eindruck vermitteln. Es ist davon auszugehen, dass der Regisseur dieses Display zumindest peripher wahrnehmen und hinsichtlich der für seine Konzeptvermittlung relevanten Implikationen der Mit-Adressiertheit interpretieren kann.

Die Assistentin steht in Face-to-Side-Position neben dem Schauspieler. Sie hat das linke Bein als Standbein durchgedrückt, das rechte als Spielbein leicht angewinkelt. Ihre Körpervorderseite ist nicht in vergleichbarer Weise auf den Regisseur ausgerichtet, sondern weist leicht links an diesem und dem Sohn vorbei. Sie hat inzwischen den Drehplan aufgeschlagen und hält ihn in der rechten Hand. Man kann die Fingerspitzen ihrer linken Hand auf der rechten unteren Seite erkennen. Ihr Kopf ist leicht nach vorne gebeugt und ihr Blick ist auf den Drehplan gerichtet. Sowohl ihre Körperorientierung, ihre Positur

mit Kopfhaltung und Blickrichtung als auch die Platzierung der Finger ihrer rechten Hand zeigen, dass sie im Augenblick auf den Drehplan orientiert ist und die aktuelle Gesprächsentwicklung zwischen Schauspieler und Regisseur nicht mit der gleichen Aufmerksamkeit verfolgt, die man bei dem Vater erkennen kann.

Gleichwohl ist auch sie der Bewegung des Regisseurs gefolgt und hat sich ebenfalls in Hörweite des Verbalgeschehens positioniert. Sie kann so die Interaktionsentwicklung zwischen dem Regisseur und dem Sohn verfolgen. Im Gegensatz zum Vater tut sie dies jedoch mit reduziertem Monitoring-Einsatz und gänzlich ohne aktives Monitoring-Display. Sie ist vielmehr mit eigenen Relevanzen beschäftigt. Die Assistentin ist über den aufgeschlagenen Drehplan erkennbar mit dem übergeordneten 'joint project' verbunden bzw. repräsentiert dieses. Das assoziiert sie in lockerer Weise mit der Konzeptvermittlung. Anders als der Vater, der eine referenzielle Rolle bei der Konzeptvermittlung spielt, verkörpert sie auch die übergeordneten Relevanzen der gemeinsamen Arbeit, denn der Drehplan weist als rollenindikative „Statusrequisite“ (Schmitt 2001) über die aktuellen Relevanzen der Situation hinaus. Er enthält und dokumentiert nicht nur all das, was zuvor bereits gedreht worden ist, sondern listet im Detail auch alle Einstellungen auf, die in den folgenden Tagen noch gedreht werden. Die Assistentin ist also mit etwas beschäftigt, was sowohl für die Anforderungen der aktuellen Situation als auch für den übergeordneten Zusammenhang relevant ist.



06 RE: und dann werden wir dich an einen
07 bestimmten **PUNKT** bringen-

Nach der kurzen Pause (-), die der Antwort des Schauspielers folgt, expandiert der Regisseur seine Konzeptvermittlung. Erneut beginnt er seine Ausführungen mit einem einleitenden *und*. Dann folgt ein Verweis auf die Position, die für das Spiel des Schauspielers in der nächsten Einstellung relevant wird: *dann werden wir dich an einen bestimmten PUNKT bringen*-. Regisseur und Schauspieler befinden sich inzwischen in einer direkten Face-to-Face-Konstellation und stehen relativ nah beieinander. Der Regisseur ist immer noch mit gestikulatorischen Aktivitäten beschäftigt und weist mit seinem rechten ausgestreckten Arm und der offenen Hand weiterhin auf die rechte Straßenseite in Richtung eines Gemüseladens, von der aus der Schauspieler in der folgenden Einstellung losgehen soll (Bild 6).

Die bereits angedeutete Relevanz des ‘Szenenraums’ als kognitiver Bezugsrahmen des Regisseurs zeigt sich hier in zwei Details seiner Formulierung. Es sagt nicht etwa „dann gehst du bis zu diesem Punkt“, auf den er eventuell zusätzlich noch deutet. Das würde heißen, der Bezugspunkt seiner Ausführungen ist der konkrete physikalische Raum, in dem sie jetzt zusammen auf der Straße stehen. Die Formulierung *dann werden wir dich an einen bestimmten PUNKT bringen*- macht vor allem durch das Tempus (Futur) und den pluralen Agenten *wir* klar, dass die Ausführungen zwar im Moment erfolgen, ihre Relevanz bzw. Realisierung jedoch in der Zukunft und im ‘Szenenraum’ liegt, den der Regisseur in seiner Konzeptvermittlung entwirft.

Bei *PUNKT* geht der Vater nach vorne. Sein Kopf ist dabei in gerader Haltung, sein Blick unverändert auf die Interaktionsdyade gerichtet. Der Einsatz der Bewegung des Vaters erfolgt exakt mit der akzentuierten Realisierung von *PUNKT*. Hier zeigt sich ein aktives Alignement mit der verbalen Äußerungsentwicklung des Regisseurs, was auf systematisches Monitoring verweist, das auf der Grundlage einer kontinuierlichen Online-Analyse erfolgt. Bezogen auf den unveränderten Standort der Assistentin bewegt sich der Schauspieler nun auf eine Art „Mitteldistanz“ zum Regisseur hin. Diese unterscheidet sich von der beibehaltenen Distanz der Regieassistentin und kann als Ausdruck der referenziellen Bedeutung des Vaters bei der Konzeptvermittlung und der koordinativen Relevanz (Schmitt/Deppermann 2007) verstanden werden, die damit für ihn zusammenhängt.



08 wo du STEHen bleibst-

Die weitere Ausführung des Regisseurs besteht aus dem Hinweis für den Sohn, dass er an dem Punkt, an den er später gebracht werden wird, stehen bleiben soll: *wo du STEHen bleibst-*. Der Regisseur hat seine gestikulativen Aktivitäten inzwischen beendet und hat nun beide Arme am Körper: den linken herabhängend, den rechten nach vorne abgewinkelt (Bild 7).

Der Vater hat inzwischen mit seinem rechten Bein einen weiteren Schritt nach vorne gemacht. Er behält seine bisherige aufrechte Körperhaltung mit am Körper herunterhängenden Armen bei. Sein Kopf ist weiterhin gerade und sein Blick immer noch nach vorne gerichtet und fokussiert nun deutlich den Regisseur.

Die Assistentin hingegen hat weder ihre Position und damit ihre Distanz zum Regisseur noch ihre Positur signifikant verändert. Sie hält weiterhin den aufgeschlagenen Drehplan in ihrer rechten Hand und blickt in Richtung Regisseur, ohne dass man exakt erkennen kann, ob sie ihn tatsächlich anblickt oder zwischen ihm und dem Sohn hindurch auf den Kameramann schaut.

Im Hintergrund sieht man die Requisiteurin, die mit großen Schritten immer noch in Richtung rechte Straßenseite unterwegs ist. Man kann nun auch die beiden benachbarten Interaktionsräume erkennen, wovon einer von der Vierergruppe gebildet wird, die mit der Konzeptentwicklung beschäftigt ist (Regisseur, Sohn, Vater und Assistentin), und der andere von der Kameracrew, die sich auf die Probe der Kamerafahrt konzentriert (Kameramann auf dem Wagen, zwei seiner Assistenten hinter dem Wagen und der Aufnahmeleiter, der weiterhin das Videokabel für den Monitor in Händen hält). Die benachbarten

Interaktionsräume sind sowohl visuell als auch auditiv durchlässig, jedoch durch die Schienen als symbolische Barriere voneinander abgegrenzt. Die Schienen konstituieren den Interaktionsraum der Vierergruppe als ein „Davor“ und assoziieren die dort befindlichen Personen auch relativ unabhängig von ihrer objektiven Distanz zueinander als die das „Davor“ besetzenden und zusammengehörigen Beteiligten.

In der Sprechpause (-) (Z. 09) hat sich der Regisseur leicht nach links in Richtung Schauspieler gedreht, hat dabei das rechte Bein als Standbein verankert, während das linke etwas angewinkelt ist. Dadurch wird der Abstand zum Sohn vor allem im Oberkörperbereich noch weiter verringert, wobei er nun auch seinen linken angewinkelten Arm zu diesem ausgestreckt hat. Der Schauspieler hat seinen Kopf nach links gedreht und blickt nach vorne-unten. Er ist mit beiden Händen damit beschäftigt, den Reißverschluss seiner Jacke zu schließen (Bild 8).



09 (-)

Der Vater hat nun den Endpunkt seiner Vorwärtsbewegung erreicht und wieder eine feste Position eingenommen. Er steht mit durchgestreckten Beinen, paralleler Fußstellung und mit seiner Körpervorderseite auf den Regisseur orientiert mit diesem quasi auf einer Linie. Er blickt weiter unverändert auf ihn. Aus der Mitteldistanz zeigt er an, dass er der Konzeptvermittlung kontinuierlich folgt, ohne sich als primärer Adressat zu definieren oder aufzudrängen.

Bei der Assistentin ist als einzige kleine Veränderung – bei sonst beibehaltener Position und Positur – eine leicht veränderte Kopfhaltung zu sehen. Sie hat Ihren Kopf etwas nach rechts gedreht und scheint nun am Rücken des Regisseurs vorbei in Richtung rechter Straßenseite zu blicken.

4.1.2 Segment 2

- 09 (-)
 10 AL: <<p>vorsicht kamera>
 11 RE: und [während-]
 12 KA: [<<p, all>özkan] aufpassen mal kurz>
 13 RE: sorry
 14 (-)

Die weitere Konzeptentwicklung wird dann durch den leise gesprochenen Hinweis <<p>vorsicht kamera> des Aufnahmeleiters (AL) in Zeile 10 unterbrochen. Der Regisseur beginnt zwar mit *und* [während-] noch einen weiteren inhaltlichen Zug, der bereits mit der namentlichen Anrede des Regisseurs [<<p, all>özkan] durch den Kameramann (KA) in Zeile 12 überlappt, stoppt dann jedoch seine Äußerungsentwicklung. Der Äußerungsteil des Kameramannes *aufpassen mal kurz>*, der den Regisseur auf die bevorstehende Bewegung des Kamerawagens auf den Schienen hinweist, wird bereits allein stehend gesprochen. Mit dem sich anschließenden *sorry* des Regisseurs entschuldigt sich dieser beim Kameramann für die Behinderung, die seine Präsenz in der Nähe der Schienen und damit in dessen Arbeits- und Zuständigkeitsbereich verursacht. Die Entschuldigung ist ein ‘account’ dafür, dass die Aktivitäten im Interaktionsraum des Kameramannes in der aktuellen Situation Vorrang haben und dass sich dessen Relevanzen auf den Interaktionsraum vor den Schienen auswirken: Dieser muss in Reaktion auf die Bewegung des Kamerawagens neu strukturiert werden.

Der Regisseur reagiert dabei nicht nur verbal auf den Hinweis des Kameramannes. Er verändert auch seine Position und beginnt, sich von den Schienen weg in den freien Bereich der Straßenmitte zu bewegen. Er fasst dabei den vor ihm stehenden Schauspieler mit der rechten Hand an der linken Schulter und initiiert damit, dass dieser seiner Bewegung folgt.



- 15 (-)

Der Vater koordiniert sich in der Pause (-) (Z. 15) in einer punktgenau synchronisierten Rückwärtsbewegung mit der Bewegung des Regisseurs und tritt mit seinem rechten Bein einen Schritt nach hinten (Bild 9). Er behält dabei den Regisseur im Auge. Im Gegensatz zu ihm verweilt die Assistentin weiterhin an ihrer bisherigen Position und reagiert auch hinsichtlich ihrer Positur, der Fußstellung und der offenen Haltung des Drehplans in keiner Weise auf die räumlichen Veränderungen im gemeinsamen Interaktionsraum 'vor den Schienen'. Sie ist so weit weg vom Regisseur und Sohn, dass sie sich als einzige als Reaktion auf die Bewegung des Kamerawagens und dessen Auswirkungen auf den eigenen Interaktionsraum nicht neu positionieren muss.



16 RE: und während du stehen bleibst- und **siehst**
 17 kuckst du ja (--)

Der Regisseur beschreibt nun, was der Sohn in der nächsten Szene tun soll, während er stehenbleibt: Er sieht das sich nähernde Auto. Bei *siehst* hat der Regisseur wieder eine feste Position eingenommen und schaut rechts an dem Schauspieler vorbei in Richtung des parkenden VW-Bus. Der Sohn ist noch nicht wieder zur Ruhe gekommen. Er schaut vor sich auf den Boden, während der Regisseur bereits wieder vollständig auf ihn bezogen ist.

Der Vater ist inzwischen noch einen weiteren Schritt nach hinten getreten und befindet sich jetzt fast wieder auf Höhe der Assistentin genau an der Stelle, von der aus er zuvor losgegangen war (Bild 10). An seiner bisherigen Körperhaltung hat sich nichts geändert und er ist auch blicklich weiterhin auf den Regisseur orientiert.

Die einzige Veränderung, die wir bei der Assistentin sehen können, betrifft ihre Kopfhaltung. Während sie zuvor eine leicht angehobene Kopfhaltung hatte, hat sie nun ihren Kopf etwas nach unten gesenkt.



18 nach **REchts**. (--)

Als der Regisseur mit **REchts**., die Richtung angibt, in die der Sohn blicken soll, hat auch der Vater wieder einen festen Stand erreicht. Er steht nun mit paralleler Fußstellung, angelegten Armen und mit den Händen in seinen Jackentaschen in vergleichbarer Distanz wie die Assistentin zum Regisseur (Bild 11). Er steht aufrecht und konzentriert mit seiner Körpervorderseite dem Regisseur zugewandt. Die Synchronisierung mit der räumlichen Bewegung des Regisseurs hat den Vater wieder genau auf seine alte Position zurückgeführt, von der aus er zunächst der Konzeptvermittlung verbal und räumlich gefolgt war.

Der Vater reagiert also auf die ihm vom Regisseur zugeschriebene Relevanz, in der nächsten Szene Spielpartner des Sohnes und damit auch impliziter Adressat der Konzeptvermittlung zu sein, mit einer dynamischen Nähe-Distanz-Regulierung. Für diese ist die unmittelbare Adaption an körperlich-räumliche Veränderungen des Regisseurs im gemeinsamen Interaktionsraum charakteristisch. Wäre er in dieser Situation, in der sich der Regisseur in Reaktion auf die Kamerabewegung neu positioniert hat, stehen geblieben, wäre er zwar nicht unmittelbar mit der Interaktionsdyade kollidiert. Er wäre aber relativ zu seinem verbal-abstinenten Status dem Regisseur „zu nah“ gekommen. Die Notwendigkeit der dynamischen Nähe-Distanz-Regulierung ist eine Folge seiner zuvor hergestellten Mitteldistanz zum Regisseur, die wiederum mit seiner aktiven Perzeptivität zusammenhängt. Der Vater reagiert so dynamisch

und kleinschrittig auf die durch den Regisseur initiierten Veränderungen im Interaktionsraum, dass er sich kontinuierlich körperlich-räumlich koordinieren muss.

Anders als der Vater hat sich die Assistentin an der durch den Hinweis des Kameramannes initiierten Bewegung nicht beteiligt. Sie behält die ganze Zeit ihre Position und ihre Körperpositur bei. Die einzige Form körperlicher Veränderung ist ihre Kopfhaltung: Sie dreht ihren Kopf zuweilen etwas nach links und schaut dabei an dem Vater vorbei (Bild 12), blickt in ihre Unterlagen (Bild 13) oder wendet ihren Kopf etwas nach rechts und schaut dann am Regisseur vorbei auf Fußgänger, die sich in der Peripherie des Sets auf dem Bürgersteig bewegen (Bild 14).



4.1.3 Segment 3

Bei der Assistentin bleibt die Stabilität der Position und der Körperpositur auch im weiteren Verlauf der nachfolgend zitierten Konzeptvermittlung unverändert erhalten.

- 14 (-)
 15 RE: und während du stehen bleibst- und siehst vorsicht
 16 kuckst du ja (--)
 17 nach REchts. (--)
 18 denn da kommt das auto von korda.
 19 (--)



28 da is der text vorBEI.
 29 SS: =da muss der text spätestens vorbei sein.
 30 RE: =da is der **text** vorBEI;



31 SS: =**okay**
 32 (-)

Die Assistentin hat mit dem **okay** des Sohnes, mit dem dieser die Ausführungen des Regisseurs zum Austritt des Vaters und dem Text des Sohnes ratifiziert, wieder einen festen Stand und eine neue Position gefunden (Bild 17). Ihr Rückwärtsschritt besitzt als koordinative Aktivität vor allem interpersonelle Implikationen: Sie eröffnet dem Regisseur damit einen größeren persönlichen Verhaltensraum. Es ist ein für ihre Beteiligungsweise konstitutives Charakteristikum, dass sie diese koordinative Aktivität fast nebenbei

und gänzlich unmarkiert realisiert. Sie hebt, solange sie noch in Bewegung ist, nicht einmal ansatzweise ihren Kopf, um aufzublicken. Dies tut sie erst, als sie wieder einen festen Stand eingenommen hat.

Auch diese unmarkierte und eher minimale Rückwärtsbewegung der Assistentin ist – genau wie die manifeste Rückorientierung des Schauspielers – ein wichtiger Hinweis auf die Bedeutung des von beiden auszulotenden Nähe-Distanz-Verhaltens zum Regisseur als der zentralen Fokuspersion (Schmitt/Deppermann 2007) des Sets. Dabei wird deutlich, dass die Unterschiedlichkeit, in der beide ihr Nähe-Distanz-Verhältnis zum Regisseur realisieren, keine Zufälligkeit darstellt. Vielmehr drückt sich darin ein erster manifester Hinweis auf Unterschiede im Beteiligungsformat der beiden verbal abstinenter Interaktionsteilnehmer aus. Die Assistentin muss sich einerseits in der Nähe des Regisseurs aufhalten, damit sie wichtige Informationen erhält, die sie für ihre eigene Arbeitsorganisation (= optimale Unterstützung des Regisseurs) braucht. Sie darf ihn dabei jedoch in seiner körperlich-räumlichen Entfaltung nicht behindern. Der Vater hingegen muss bezogen auf seine Spielrolle in der folgenden Szene und hinsichtlich seiner referenziellen Relevanz alle Details der Konzeptvermittlung mitbekommt. Er muss sich dazu wesentlich näher zur Interaktionsdyade positionieren und dabei kontinuierlich und aufmerksam dem verbalen Geschehen folgen.

4.1.4 Erstes Analysefazit

Die zurückliegenden Analysen haben gezeigt, dass die beiden verbal abstinenter Beteiligten sowohl auf raumbezogene Aktivitäten innerhalb des gemeinsamen Interaktionsraums als auch auf die Entwicklung der Konzeptvermittlung reagieren. Dadurch, dass sie dies für den Regisseur wahrnehmbar machen, leisten sie einen aktiven Beitrag zur Herstellung und dynamischen Veränderung des gesamten Interaktionszusammenhangs und verdeutlichen ihre spezifische Beteiligungsweise. Der Regisseur kann dadurch sehen, dass alle für die Vermittlung seiner Vorstellung von der nächsten Szene relevanten Personen seiner Konzeptvermittlung – relativ zu ihrer spezifischen Funktion für die nächste Szene – folgen.

Für die initiale Verdeutlichung ihrer Orientierung auf die Konzeptvermittlung ist das räumliche und interaktive „Mitgehen“ mit dem Regisseur in den freien Raum vor den Schienen der wesentliche Aspekt. Die Art und Weise des Dort-hin-gelangt-Seins sowie ihre kontinuierliche körperliche und blickliche Ori-

entierung auf die verbale Interaktionsdyade und die Konzeptvermittlung als gemeinsamen Fokus unterscheiden den Vater und die Assistentin von allen anderen Setmitarbeitern, die in dem Videoausschnitt ebenfalls zu sehen sind. Obwohl diese dem Regisseur körperlich situativ näher sind, konstituieren sie einen autonomen Interaktionsraum mit eigenständigen Relevanzen, die von den Relevanzen im Interaktionsraum der Vierergruppe unabhängig sind.

Die spezifische Bearbeitung der Nähe-Distanz-Regulierung zur verbalen Interaktionsdyade und die Spezifik des Bezugs auf die verbale Interaktionsentwicklung bei Vater und Assistentin sind zwei empirisch evidente Kriterien für die Differenzierung ihres Beteiligungsprofils jenseits der grundsätzlichen Gemeinsamkeit ihrer verbalen Abstinenz. Zentrale Unterscheidungskriterien sind dabei Kleinschrittigkeit und Dynamik der körperlich-räumlichen Orientierung auf den Regisseur, die damit zusammenhängende Nähe-Distanz-Regulierung sowie Autonomie und Ausmaß der Selbstorganisation des eigenen Verhaltens.

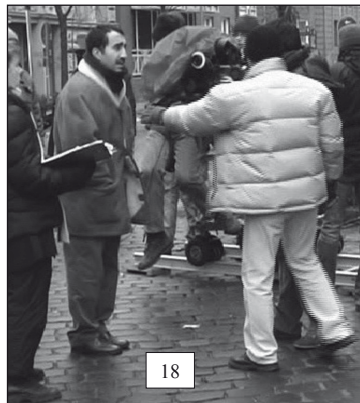
Bezogen auf diese Aspekte ist der Vater kleinschrittig-dynamisch und konstant auf die Interaktionsdyade orientiert, realisiert eine damit zusammenhängende dynamische Nähe-Distanz-Regulierung und strukturiert sein Verhalten ausschließlich in Reaktion auf Verhaltensweisen des Regisseurs.

Die Assistentin hingegen ist eher großräumig-statisch auf die Interaktionsdyade orientiert, praktiziert damit zusammenhängend eine eher statische Nähe-Distanz-Regulierung und ist in ihrer Selbstorganisation situativ autonom. Dies verdeutlicht vor allem ihr längerer Blick in den Drehplan, der sie von einer kontinuierlichen blicklichen Orientierung auf die Interaktionsdyade abhält.

Bei den folgenden Ausschnitten werde ich mich auf Aspekte konzentrieren, die an den bislang produzierten analytischen Einsichten vor allem zu Unterschieden im Beteiligungsformat des Vaters und der Assistentin anknüpfen. Bezogen auf den Vater werde ich mich mit dem Aspekt seiner dynamischen und kleinräumig sensitiven Beteiligungsweise beschäftigen (Kap. 5.1.5). Hinsichtlich der Regieassistentin werde ich mich auf selbstbestimmte, den aktuellen Interaktionszusammenhang transzendierende Monitoring-Aktivitäten konzentrieren (Kap. 5.1.6).

4.1.5 Zur dynamisch-sensitiven Orientierung des Vaters

Der folgende Ausschnitt gibt eine Situation der Konzeptvermittlung wieder, bei dem der Regisseur dem Sohn beschreibt, dass das relevante Geschehen rechts von der Kamera stattfinden wird. Diese Information ist auch für den Laufweg des Vaters wichtig.



38 RE: und äh für den **vater** ham wir en anderen punkt.

Der Regisseur referiert mit seiner Äußerung *und äh für den **vater** ham wir en anderen punkt.* in diesem Zusammenhang mit *vater* erneut auf den zweiten Schauspieler und verweist zusätzlich mit einer Zeigegestikulation auf ihn: Mit seinem ausgestreckten linken Arm und den ebenfalls ausgestreckten Fingern seiner linken Hand berührt der Regisseur fast die Brust des Vaters (Bild 18). Der Schauspieler blickt den Regisseur an, dieser richtet seinen Blick jedoch rechts an ihm vorbei auf die Stelle, wo der Vater in der folgenden Einstellung überfahren wird.

Wir haben hier erneut den Fall eines klaren verbalen Verweises auf den Vater, der zusätzlich mit einer Zeigeaktivität unterstützt wird. Vergleichbar dem vorherigen Beispiel wird der Vater aber auch hier nicht direkt adressiert und die weiteren Ausführungen *ham wir en anderen punkt.* werden nicht an ihn direkt gerichtet. Gleichwohl entsteht durch den multimodal komplexen Verweis für den Vater eine erhöhte koordinative Relevanz. Dieser kommt er im Folgenden durch eine weitere Intensivierung seiner dynamisch-kleinschrittigen Monitoring-Aktivitäten und durch eine Dynamisierung seines 'engagement'-Displays nach.⁹

⁹ Der Vater wird im Laufe der Konzeptvermittlung – dadurch, dass der Regisseur auf ihn bzw. seine Spielrolle referiert – auf indirekte Weise auch vom Regisseur in „Alarmbereitschaft“ gehalten und dazu veranlasst, im Gegensatz zur Regieassistentin seine Monitoring-Aktivitäten



39 (-)

40 RE: <<all>also wir versuchen natürlich **möglichst**

Im nächsten Bild (Bild 19) sehen wir den Vater, wie er der Bewegung und der Körperorientierung des Regisseurs folgt, die dieser während seiner Äußerung <<all>also wir versuchen natürlich *möglichst*. realisiert. Der Vater dreht seinen Oberkörper nach links ein, wendet seinen Kopf ebenfalls nach links und blickt in die Richtung, in die der Regisseur gerade zeigt. Mit seinen Füßen und Beinen bleibt er jedoch weiterhin stabil auf die Straßenmitte und damit die Richtung orientiert, in der der Regisseur vor seinem Verweis auf ihn positioniert war. Er realisiert also einen „body torque“ (Schegloff 1998) mit klarer Doppelorientierung: Die Oberkörperpartie folgt der lokalen Dynamik, wohingegen der Unterkörper seine stabile und dauerhafte Orientierung verdeutlicht. Über eine längere Zeit verfolgt der Vater mit dynamischen Kopfbewegungen die verbalen Ausführungen des Regisseurs, wobei er in seiner Position und Positur stabil bleibt.

ten kontinuierlich und in expliziter Display-Qualität aufrecht zu erhalten: Der Schauspieler wird über unterschiedliche verbale Referenzen während der Konzeptvermittlung thematisiert: *ihm* (Z. 3), *er* (Z. 27, 50, 57), *vater* (Z. 38, 49, 67), *baba* (Z. 68).



41 von der KAMERA aus gesehen->
 42 **rechts** zu blei/
 43 äh äh von uns aus gesehen auf der
 44 RECHten kamera/ äh
 45 auf der rechten seite der kamera zu bleiben;
 46 SS: ja

Der Regisseur weist dann bei *rechts zu blei/* mit seinem rechten Arm und seiner rechten Hand in die Richtung rechts neben der Kamera (Bild 20). Nachdem der Regisseur in mehrfachen Korrekturanläufen dem Sohn erläutert hat, dass das Spiel in der nächsten Szene *von uns aus gesehen auf der RECHten kamera/ äh auf der rechten seite der kamera* stattfinden wird (Z. 43-45), dreht er sich um, wendet sich wieder dem Sohn zu und positioniert sich in einer Face-to-Face-Position vor ihm. Der Regisseur bestätigt damit gewissermaßen die in der Körperdrehung des Vaters zum Ausdruck gebrachte dominante projektive Orientierung.

In Zeile 49 hat der Regisseur mit *ist* seine Rückbewegung abgeschlossen und ist mit festem Stand wieder auf den Sohn orientiert, während der Vater etwa in gleicher Distanz in einer leicht versetzten Side-by-Side-Formation mit etwas nach links eingedrehtem Oberkörper zum Regisseur positioniert ist (Bild 21).

47 RE: das bedeutet nämlich dass wenn-
 48 (-)



49 RE: VAtEr rausgegangen **ist-**

50 RE: dass ER dann EInen punkt hat

Der Vater behält im Folgenden seine Position und Körperhaltung über eine längere Zeit bei, wobei er seinen Blick durchgängig auf den Regisseur gerichtet hat. Dadurch entsteht der Eindruck, er würde an dessen Lippen hängen und der Formulierung jedes einzelnen Wortes konzentriert folgen. Auch hier ist der Vater sehr genau mit der Entwicklung der Konzeptvermittlung und den sich darin für ihn realisierenden thematischen Relevanzen koordiniert. Er folgt konzentriert den Ausführungen des Regisseurs, der für den Sohn beschreibt, was passiert, nachdem er (der Vater) aus dem Bild gegangen ist.

64 (-)

65 RE: du bleibst STEhn-

66 kuckst nach REchts

67 und dann wieder zu VAtEr und schreist dann

68 <<ff>BABA::>

69 weißt du?

70 (-)

71 das soll ein VORsicht heißen;

72 SS: A::HA:

73 (-)

Der Vater befindet sich sozusagen in einem Zustand erhöhter Aufmerksamkeit und scheint konzentriert abzuwarten, ob der Regisseur in seinen Ausführungen für den Sohn auch für ihn noch relevante Informationen liefern wird. Zumindest bleibt er thematisch weiter präsent (*ER*, *VAtEr* und *BABA::* (türkisch: Vater)).

Der Vater folgt auch der weiteren Konzeptvermittlung des Regisseurs konzentriert. Dieser beschreibt nun, dass die Warnungen des Sohnes vor dem herankommenden Auto seines Freundes Korda (*du bleibst stehen- kuckst nach Rechts und dann wieder zu Vater und schreist dann <<ff>BABA::>*) zu spät kommen, um den Unfall noch verhindern zu können. Als der Sohn auf die Ausführungen des Regisseurs mit einer zweifachen Verstehensdokumentation (*A::HA:* und *tamam;* (türkisch: okay)) reagiert, wendet er für einen kurzen Moment seinen Kopf vom Regisseur weg in Richtung Sohn (Bild 22).



74 SS: ta[mam;]
 75 RE: [ja?]
 76 aber es ist dann zu spät;
 77 (--)
 78 RE: bu:m
 79 <<p>>vorsicht die kamera>
 80 (--)
 81 das is der CRASH-
 82 (-)

Dass der Vater – abgesehen von der kurzen Kopfwendung – in dieser Phase der Konzeptvermittlung positional und posital sehr stabil ist, hängt ganz wesentlich damit zusammen, dass auch der Regisseur über einen längeren Zeitraum seine Position nicht verändert. So, wie der Schauspieler dynamische Veränderungen des Regisseurs aufgreift und sein eigenes körperlich-räumliches Verhalten unmittelbar adaptiert, um der Konzeptvermittlung genau folgen zu können, so spiegelt er hier in dieser Situation auch die relative Statik des Raumverhaltens des Regisseurs durch eigene Stabilität.

Sein körperlich-räumliches Verhalten ändert sich jedoch dann wieder, als der Regisseur in Reaktion auf eine erneute Kameraprobefahrt mit der Realisierung seiner Äußerung <<p>>*vorsicht die kamera*> (Z. 79) seine Position aufgibt. Das folgende Transkript zeigt das verbale Geschehen während dieser Phase, in der der Regisseur zwei Schritte von den Schienen weg macht und dadurch auch den Sohn zu einer Neupositionierung zwingt.

79 <<p>>*vorsicht die kamera*>
 80 (--)
 81 das is der CRASH-
 82 (-)
 83 RE: und dann kannst du dir nochn bisschen-
 84 (-)



85 RE: kannst du noch hinkucken wie er überfahren wirst-
 86 ja dieser SCHOCKblick-

Der Regisseur steht bei *überfahren* (Bild 23) nicht mehr seitlich zu den Schienen, sondern hat diese nun in seinem Rücken und er hat sich weiter von den Schienen entfernt. Er steht in Face-to-Face-Formation unmittelbar vor dem Sohn.

Als der Regisseur in Reaktion auf die Bewegung des Kamerawagens seine Position ändert, zieht auch der Vater nach und positioniert sich neu. Bei *überfahren* steht er in größerer Nähe zum Regisseur, wobei er seine leicht vorgebeugte Körperhaltung, Kopfausrichtung und Blickorientierung beibehalten hat. Vor allem seine dynamische und von den Aktivitäten des Regisseurs abhängige Nähe-Distanz-Regulierung und die sich daraus ergebende Positionierung im Nahbereich von Regisseur und Sohn sind ein wesentliches Cha-

rakteristikum seiner Beteiligungsweise. Hätte man nur dieses Standbild zur Verfügung, würde man Regisseur, Sohn und Vater ohne Zweifel als interagierende Dreiergruppe erkennen. Man würde die Assistentin jedoch im Zweifelsfall nicht als ebenfalls zugehörig identifizieren. Sie scheint eher zu den im linken Bild weiter hinten stehenden zwei Personen zu gehören. Sie steht mit diesen auf einer Linie und ist auch mit ihrem Blick in die gleiche Richtung orientiert.

Im Verhalten des Vaters wurden in diesem Ausschnitt Aspekte deutlich, die die analytischen Einsichten, die bei den vorherigen Analysen produziert wurden, bestätigen. Die interaktive Beteiligung des Vaters wird durchgängig durch eine weitgehende Synchronisierung mit dem körperlich-räumlichen Verhalten des Regisseurs und eine auf die thematische Entwicklung der Konzeptvermittlung bezogene Online-Analyse strukturiert. Dies zeigt sich sowohl in einer dynamischen als auch in einer statischen Variante und ist Ausdruck der weitgehenden koordinativen Relevanz, die der Regisseur für den Schauspieler verbal wie auch körperlich-räumlich produziert. Der Schauspieler ist auch in diesem Ausschnitt primär als Interaktionsteilnehmer präsent, der aufmerksam zuhört und kontinuierliches Monitoring betreibt und beides im gegebenen Wahrnehmungs-Wahrnehmungs-Rahmen (Hausendorf 2001) für den Regisseur auch deutlich verkörpert. Seine Nähe-Distanz-Regulierung wird im gerade analysierten Ausschnitt zudem durch eine Tendenz zur Positionierung in unmittelbarer Nähe des Regisseurs bestimmt.

4.1.6 Set-bezogenes Monitoring der Regieassistentin

Wie bereits in der zurückliegenden Analyse deutlich wurde, ist nicht nur der Vater, sondern auch die Assistentin in ihrer Position, Positur und hinsichtlich ihrer Nähe-Distanz-Regulierung erkennbar auf die Interaktionsdyade Regisseur und Sohn orientiert. In deutlichem Unterschied zum Vater ist die Interaktionsdyade jedoch nicht ihre einzige und nicht ihre permanente Orientierung. Vielmehr schaut sie, ohne dass es die aktuelle Entwicklung der Konzeptvermittlung motivieren würde, über längere Zeit in den offenen Drehplan, den sie in Händen hält. In diesen Phasen ist sie zumindest visuell auf einen anderen, eigenen Fokus ausgerichtet.

Dies ist jedoch nicht die einzige Gelegenheit, bei der sie sich blicklich von der Interaktionsdyade löst und selbstbestimmt eigenen Relevanzen nachgeht. Vielmehr verfolgt sie regelmäßig, was sich in unmittelbarer Nähe des eige-

nen Interaktionsraumes sowie weiter entfernt in anderen Bereichen des Sets abspielt. Diese Orientierung unterscheidet sich signifikant von der Art und Weise, wie der Vater das Interaktionsgeschehen im unmittelbaren Zusammenhang der Konzeptvermittlung verfolgt. Der wesentliche Unterschied besteht darin, dass diese Form des Monitoring nicht auf den Regisseur und den Sohn gerichtet ist, sondern die Grenzen des gemeinsamen, aktuellen Interaktionsraums transzendiert. Solche Verhaltensweisen der Assistentin bezeichne ich als 'set-bezogenes Monitoring'.

Diese Form des Monitoring erfolgt, ohne dass die Regieassistentin ihre grundsätzliche Unterkörperstellung mit der auf die Interaktionsdyade ausgerichteten Körpervorderseite und ihren stabilen Stand mit leicht geöffneten Füßen aufgibt. Teilweise ist kaum wahrnehmbar, dass sie an dem Regisseur und dem Sohn vorbeischaute und Passanten beobachtet, die sich langsam dem Set nähern. Sie muss dafür nur leicht ihren Blick verändern, ohne dass dies an einer ebenfalls veränderten Kopfhaltung sichtbar würde. Manchmal aber werden ihr alternativer Fokus und ihre von der Interaktionsdyade unabhängige Blickorientierung auch manifest. Die Assistentin dreht dann bei sonst stabiler Position ihren Kopf und teilweise auch ihren Oberkörper zur Seite und schaut vom Regisseur weg in eine andere Richtung.

In solchen Fällen treten kurze Zeit später Personen ins Bild, deren Annäherung an den eigenen Interaktionsraum die Assistentin schon länger verfolgt hat. Sie scheint die Bewegungen dieser Personen darauf hin zu befragen, ob sie für das Set oder für die etablierten thematisch-pragmatischen Strukturen des eigenen Interaktionsraumes relevant sind. Sie folgt der Bewegung der fraglichen Personen so lange, bis deutlich wird, dass damit keine Relevanzen oder Störungen für die aktuelle Konzeptvermittlung verbunden sind.

Ich werde nachfolgend solch ein Beispiel für set-bezogenes Monitoring analysieren. Der Ausschnitt schließt unmittelbar an den Teil der Konzeptvermittlung an, der hinsichtlich der Nähe-Distanz-Regulierung des Vaters bereits analysiert wurde (Z. 79-86).

86 RE: ja dieser SCHOCK**blick-**

87 RE: (-)und dann kannst du noch



Der Regisseur ist bei seiner Konzeptvermittlung gerade an der Stelle angekommen, wo der Sohn schockiert auf seinen überfahrenen Vater schaut *ja dieser SCHOCKblick-* (Z. 86). Das erste Bild (Bild 24) zeigt die Assistentin wie sie bei *SCHOCKblick-* in den Drehplan schaut. Sie steht im Peripheriebereich des gemeinsamen Interaktionsraumes, eher mit den Personen links und im Hintergrund auf einer Linie, aber in Hörweite dessen, was der Regisseur gerade erläutert. Ihre Körpervorderseite ist zudem auf die Dreier-Interaktionsgruppe gerichtet.



88 RE: aus dem bild **raus**(-)knien.

89 (-)

90 RE: und da mach ich schnitt.

91 (-)

Bei *raus(-)knien* wendet sie ihren Kopf nach rechts und ist auch mit der Hüfte leicht nach rechts eingedreht (Bild 25). Sie hält weiterhin den geöffneten Drehplan in ihren Händen und ist mit ihrer Körpervorderseite auf den Regis-

seur und den Sohn ausgerichtet. Hinsichtlich des räumlichen Eindrucks, den das Standbild vermittelt, scheint sie in ihrer aktuellen Position eher isoliert bzw. alleine stehend. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass eine der Personen auf der linken Seite aus der Reihe herausgetreten ist und einen Schritt nach vorne gemacht hat. Hierdurch öffnet sich situativ eine Lücke zwischen der Assistentin und den restlichen Personen des Bildes.

Als der Regisseur mit *und das ist nur zur option-* (Z. 92) damit beginnt, dem Sohn Erläuterungen für diesen Schockblick zu geben, sieht man, wie sie mit ihrem Blick eine Person verfolgt, die mit einem Brötchen in der rechten Hand kauend durch das Bild geht (Bild 26). Diese Person signalisiert auf Grund der Bewegungsrichtung und aufgrund ihrer aktuellen Tätigkeit (Nahrungsmittelaufnahme) keinerlei Relevanzen, die sich auf die Konzeptvermittlung beziehen.



92 RE: und das is nur zur **option-**

Die Assistentin folgt der Person mit ihrem Blick zur rechten Straßenseite. Bei dieser Person handelt es sich um den Toningenieur, der auf dem Weg zu seinem auf dem rechten Bürgersteig platzierten mobilen Aufnahmewagen ist (Bild 27). Als deutlich ist, dass die Bewegung des Toningenieurs nicht zum gemeinsamen Interaktionsraum führt und keinerlei Relevanzen für ihren aktuellen Interaktionszusammenhang mit sich bringt, wendet sie sich wieder dem Regisseur und seiner Konzeptvermittlung zu.

Sie bleibt dabei die ganze Zeit in ihrer Ausgangsposition und der gleichen Bein- und Fußstellung fest verankert (Bild 28).



93 damit **ich** da noch mal reinschneiden kann

Die manifeste empirische Evidenz für die konstitutive Qualität set-bezogener Monitoring-Aktivitäten für das verbal abstinente Beteiligungsprofil der Regieassistentin ist Ausdruck ihrer spezifischen Bezogenheit auf die verbale Interaktionsdyade. Setbezogenes Monitoring ist der Assistentin nur möglich, weil sie nicht mit der gleichen Konzentration und der gleichen Permanenz wie der Vater der verbalen Entwicklung der Konzeptvermittlung folgen muss. Sie hat dadurch Zeit, Bewegungen in anderen Setbereichen wahrzunehmen und sie auf ihre Relevanz für den eigenen Interaktionszusammenhang bzw. in erster Linie für den des Regisseurs zu prüfen.

Insofern verweist setbezogenes Monitoring in seiner Eigenschaft als selbst bestimmtes, autonomes Verhalten der Assistentin auch auf Aufgaben und Anforderungen, die mit ihrer Funktionsrolle und den damit assoziierten Rechten und Pflichten verbunden sind. Die für das Set typische ausdifferenzierte Form der Arbeitsteilung weist für die Assistentin die weitgehende Unterstützung des Regisseurs aus, damit sich dieser vollständig auf die künstlerisch-inszenierenden Aspekte konzentrieren kann.

Im Kontext der aktuellen Konzeptvermittlung besteht für die Assistentin keine Notwendigkeit, in vergleichbar kontinuierlicher und konzentrierter Weise der verbalen Interaktionsentwicklung zu folgen, wie dies für den Vater der Fall ist. Sie hat die prinzipielle Zuständigkeit, neben der globalen Orientierung auf die Interaktionsdyade und die verbale Entwicklung der Konzeptvermittlung auch im Auge zu behalten, was sich in anderen Bereichen des Sets gerade ereignet. Im Vergleich mit dem Vater, der das verbale Geschehen so intensiv verfolgt, dass er dem Regisseur förmlich „an den Lippen hängt“, reagiert die Assistentin nur in Ausnahmen unmittelbar auf das Verhalten des Regisseurs (siehe ihren Schritt zurück als Reaktion auf seine Gestikulation in ihre Richtung), sondern folgt regelmäßig eigenen, selbst bestimmten Relevanzen.

Gleichwohl drückt ihre Position in Hörweite des Regisseurs vergleichbar dem Vater ihre Orientierung am Konzept der 'Mit-Adressiertheit' aus. Die Analyse zeigt jedoch, dass für die Assistentin das set-bezogene Monitoring lokal dominant wird und sie in Folge dieser Relevanz zwangsläufig die Interaktionsentwicklung nur noch akustisch und „nebenbei“ verfolgen kann. Der Vater ist hingegen ausschließlich damit beschäftigt, sich verfügbar zu halten und zu zeigen und sicher zu stellen, dass er nichts von der Konzeptvermittlung verpasst und jeder Zeit adressiert werden könnte.

5. Analysefazit

Die Analysen haben zunächst grundlegende Gemeinsamkeiten in der interaktiven Beteiligung des Vaters und der Assistentin gezeigt. Diese Gemeinsamkeiten bestehen in der rein körperlich-räumlichen Verdeutlichung ihrer interaktiven Beteiligung. Beide orientieren sich am Konzept der Mit-Adressiertheit, bei dem die Setmitarbeiter aufgrund ihrer funktionsrollenspezifischen Aufgaben selbst aktiv sicherstellen müssen, dass sie alle für die Bearbeitung ihrer Aufgabe relevanten Informationen erhalten. Diese Orientierung ist bei Vater und Assistentin dafür verantwortlich, dass sie dem Regisseur zu Beginn der Konzeptvermittlung in den freien Raum vor die Schienen folgen, sich bei der weiteren Konzeptvermittlung in Hörweite positionieren, sich kontinuierlich und erkennbar auf die verbale Interaktionsdyade beziehen und sich darauf bezogen koordinieren und so ihr eigenes interaktives Verhalten strukturieren.

Es gibt aber auch Hinweise auf deutliche Unterschiede im interaktiven Verhalten des Vaters und der Assistentin. Diese führen zur Differenzierung eines *monofokalen* und eines *multifokalen Beteiligungsprofils*. Beide Profile sind

Ausdruck der mit der jeweiligen Funktionsrolle im Zusammenhang der Konzeptvermittlung verbundenen Rechten und Pflichten des Schauspielers (Vater) und der Assistentin und orientieren sich an den mit der Konzeptvermittlung verbundenen funktionsrollenspezifischen Erwartungen des Regisseurs. Die Ausfüllung ihrer Funktionsrolle ist also letztlich wesentliche Basis ihrer spezifischen verbal abstinenter Beteiligung.

5.1 Monofokales Beteiligungsprofil (Vater)

Der Vater realisiert insgesamt ein dynamisches, für lokale Veränderungen der Interaktionsdyade sensitives Präsenzprofil. Er produziert ein „engagement display“ (Heath 1982, 1984, auch 1986), das durch eine monofokale Relevanz bestimmt wird. Der Schauspieler zeigt an, dass er jeder Zeit auf der Grundlage seiner dynamischen Online-Analyse in funktionsrollenspezifischer Weise in das Gespräch einsteigen bzw. vom Regisseur als Adressat seiner Konzeptvermittlung integriert werden kann.

5.2 Multifokales Beteiligungsprofil (Assistentin)

Die Regieassistentin realisiert eher ein räumlich-statisches Präsenzprofil. Sie produziert ein ‘engagement display’, das durch multifokale Relevanzen charakterisiert wird. Sie zeigt an, dass sie jeder Zeit auf der Grundlage ihrer allgemeinen Orientierung an der Interaktionsentwicklung für die Bearbeitung funktionsrollenspezifischer Aufgaben zur Verfügung steht.

5.3 Konstituenten verbal-abstintenter Beteiligungsprofile

Für die beiden verbal abstinenter Beteiligungsformen haben die zurückliegenden Analysen folgende Aspekte als konstitutiv ausgewiesen: die Kontinuität der Orientierung auf die verbale Dyade, die Nähe-Distanz-Regulierung zur Dyade, die Körperausrichtung und Körperorientierung der Beteiligten, den Raumbezug der Blickorganisation und die Eigenständigkeit der Verhaltensstrukturierung.

5.3.1 Kontinuität der Orientierung auf die Interaktionsdyade

Der Schauspieler ist kontinuierlich und monofokal auf die verbale Interaktionsdyade orientiert. Dies ist einerseits die selbstbestimmte Realisierung sei-

ner Funktionsrolle, andererseits reagiert er damit auch auf seine thematische bzw. referenzielle Relevanz und die koordinativen Relevanz, die der Regisseur bei der Konzeptvermittlung für ihn produziert.

Die Regieassistentin ist diskontinuierlich auf den Regisseur und den Sohn ausgerichtet. Sie blickt immer wieder für längere Zeit in ihren aufgeschlagenen Drehplan und folgt der Konzeptvermittlung nicht dynamisch-kleinschrittig, sondern punktuell. Sie hat eine klare multifokale Orientierung.

5.3.2 Nähe-Distanz-Regulierung

Der Schauspieler realisiert eine dynamische Nähe-Distanz-Regulierung und passt seine eigene Positionierung derjenigen des Regisseurs in unmittelbarer Reaktion an. Er positioniert sich in einer Nähe zum Regisseur, die phasenweise der des anderen Schauspielers vergleichbar ist. Dies zwingt ihn dazu, auf das Ausweichen des Regisseurs und des Sohnes vor der Kamera durch eigene körperlich-räumliche Umorientierungen zu reagieren.

Die Regieassistentin realisiert eine wesentlich statischere Nähe-Distanz-Regulierung: Während der Konzeptvermittlung verweilt sie in ihrer eingangs eingenommenen Position und behält diese kontinuierlich bei, wobei sie den vom Schauspieler präferierten persönlichen Distanzbereich vermeidet. Als der Regisseur mit seinem linken Arm eine ausladende Zeigegestikulation in ihre Richtung realisiert, weicht sie, ohne ihren Blick vom Drehplan zu nehmen, einen Schritt zurück.

5.3.3 Körperausrichtung/Körperdrehung

Der Schauspieler ist körperlich kontinuierlich auf den Regisseur orientiert, seine Körpervorderseite ist dem Regisseur permanent zugewandt bzw. er positioniert sich nach Bewegungen des Regisseurs und nach erfolgter Neupositionierung ebenfalls so, dass seine Körpervorderseite ihm stets zugewandt ist. Der Schauspieler produziert Körperdrehungen nur in Reaktion auf Bewegungen des Regisseurs. Es lassen sich keinerlei Körperdrehungen finden, die als Ausdruck einer lokal-temporären Insertionsorientierung gelten könnten.

Die Regieassistentin verändert ihre eingangs eingenommene Körperausrichtung während der gesamten Konzeptvermittlung nicht und dreht dann, wenn sie set-bezogenes Monitoring betreibt, ihren Oberkörper und vor allem ihren Kopf erkennbar vom Regisseur weg. Mit ihren Körperdrehungen bei den set-

bezogenen Monitoring-Aktivitäten ist jedoch keine Aufgabe ihrer Primärorientierung auf die Interaktionsdyade verbunden. Sie rastet immer wieder in ihrer Ganzkörperorientierung auf den Regisseur ein (Müller/Bohle 2007).

5.3.4 Raumbezug der Blickorganisation

Der Schauspieler ist kontinuierlich auf den Regisseur orientiert und heftet auch dann seinen Blick auf ihn, wenn er relativ nahe bei ihm positioniert ist. Er hängt gewissermaßen an dessen Lippen und folgt dem „Ping-Pong“ des Sprecherwechsels der verbalen Dyade aus der Nähe.

Die Regieassistentin richtet ihren Blick nur punktuell auf den Regisseur. Häufiger ist sie damit beschäftigt, im aufgeschlagenen Drehplan zu lesen. Sie blickt beim set-bezogenen Monitoring in Reaktion auf Vorgänge in anderen Set-Bereichen auch vom Regisseur weg und verfolgt, was dort passiert.

5.3.5 Eigenständigkeit der Verhaltensstrukturierung

Der Schauspieler ist insgesamt in seiner Verhaltensstrukturierung vom Verhalten des Regisseurs abhängig und koordiniert sich in unmittelbarer Reaktion auf ihn.

Die Regieassistentin ist eigenständig(er) in ihrer Verhaltensstrukturierung. Sie realisiert häufig selbstbestimmte Verhaltensweisen, indem sie über längere Zeit in den Drehplan schaut. Sie realisiert selbstbestimmte set-bezogene Monitoring-Aktivitäten und verfolgt Entwicklungen auf dem Set, die nichts mit dem Geschehen innerhalb des Interaktionsensembles zu tun haben.

6. Das Konzept ‘Interaktionsensemble’

Welche Schlüsse lassen sich nun aufgrund der fallanalytischen Rekonstruktionen und der systematisierten Ergebnisse für das eingangs formulierte Erkenntnisinteresse und für die Entwicklung eines der faktischen multimodalen Komplexität von Interaktion adäquaten Konzepts interaktiver Beteiligung ziehen? Zur Beantwortung dieser Fragen ist es lohnend, sich noch einmal die Spezifik des Interaktionsdokuments und der besonderen Strukturen der dokumentierten Situation vor Augen zu führen.

Bei den Setaufnahmen handelt es sich um audiovisuelle Interaktionsdokumente, um Multi-Party-Situationen, bei denen verbale Kommunikation nicht der eigentliche Zweck, sondern eher Mittel zum Zweck ist, um arbeitsteilige

und funktionsrollenspezifische Beteiligungsweisen, um Kooperationsstrukturen, die sich durch koexistente Interaktionsräume auszeichnen und auf die Bearbeitung eines übergeordneten ‘joint project’ ausgerichtet sind.

Diese Datenspezifität spielt für die (Weiter-)Entwicklung eines Konzeptes interaktiver Beteiligung eine wichtige Rolle. Sie macht deutlich, dass interaktive Beteiligung nur als konsequent multimodal konstituiertes Konzept sinnvoll ist. Die Datenspezifität macht so verbale Abstinenz als Form interaktiver Beteiligung zum Thema der empirischen Analyse und motiviert den Versuch, ‘Interaktionsensemble’ als (zunächst für die spezifische Situation ‘Filmset’) adäquates Konzept interaktiver Beteiligung zu entwickeln.

6.1 Grundstrukturen

Das Konzept ‘Interaktionsensemble’¹⁰ fokussiert personelle, räumliche und thematisch-pragmatische Konstellationen als von den Beteiligten gemeinsam konstituierte Form von Kooperation sowie interaktiver Beteiligung und Bezo-genheit. Interaktionsensembles nehmen – soweit sie auf der Grundlage wechselseitiger Wahrnehmung in Face-to-Face-Situationen zustande kommen – automatisch Raum ein und stellen selbst sichtbare Räume her. Die räumlich konstituierten Zusammenhänge, die durch den koordinativen Bezug der Ensemble-Mitglieder aufeinander hergestellt werden, werden inzwischen im multimodalen Analysekontext weitgehend als ‘Interaktionsraum’ konzeptualisiert.

Interaktionsensemble und Interaktionsraum sind als Konzepte eng miteinander verbunden, fokussieren jedoch unterschiedliche Aspekte von Interaktion. Jedes Interaktionsensemble, das sich unter den oben skizzierten Bedingungen konstituiert, bildet automatisch eine körperlich-räumliche Konstellation im Sinne eines Interaktionsraums aus. Aber: Nicht jede räumlich-territoriale Konstellation im Sinne eines Interaktionsraumes stellt automatisch auch ein Interaktionsensemble dar. Einerseits kommt es vor, dass sich nicht alle Mitglieder eines Ensembles physisch permanent im gemeinsamen Interaktionsraum aufhalten. Ein Mitglied des Interaktionsensembles kann kurzzeitig eigenen Relevanzen nachgehen, verliert dabei aber seinen Ensemblestatus nicht, sondern kann sich völlig problemlos jederzeit re-integrieren. Das Interaktionsensemble ist also nicht grundsätzlich an permanente räumliche Ko-Präsenz aller seiner Mitglieder gebunden. Andererseits können sich Personen temporär im Interaktionsraum des Ensembles aufhalten, ohne selbst Mitglieder des Ensembles zu werden.

¹⁰ Erste Überlegungen hierzu finden sich in Schmitt/Deppermann (2007).

Dies hängt damit zusammen, dass die Mitglieder eines Interaktionsensembles gemeinsame thematisch-pragmatische Relevanzen verfolgen und im Sinne von Clark (1996) ein 'joint project' bearbeiten. Alle Ensemblemitglieder orientieren sich an den Zielen des 'joint project' und richten ihre interaktive Beteiligung in spezifischer Weise danach aus. Aufgrund der Bearbeitung des 'joint project' sind Interaktionsensembles über eine gewisse Dauer konstant und besitzen einen gemeinsamen thematischen Aufmerksamkeitsfokus und eine übereinstimmende Zielorientierung.

Interaktionsensembles verfügen über eine Binnenstruktur und eine Außenstruktur. Die Binnenstruktur wird über die unterschiedlichen Formen interaktiver Beteiligung rekonstruierbar, wobei verbale und verbal abstinente Formen gleichermaßen und gleichwertig zu berücksichtigen sind. Die Außenstruktur erfolgt als Herauslösung aus einer interaktiven Gesamtsituation und als Abgrenzung von anderen in der Situation ebenfalls anwesenden Beteiligten (siehe den benachbarten, koexistierenden Interaktionsraum um den Kameramann herum, das „hinter den Schienen“).¹¹ Interaktionsensembles sind für Außenstehende in der Regel mit klaren Zugangsbeschränkungen verbunden.

Die interaktive Beteiligungsweise, in denen die Mitglieder eines Ensembles agieren, ist das Ergebnis der gemeinsamen Herstellung aller Beteiligten. Die Mitgliedschaft wird durch den Betroffenen selbst aktiv ausgestaltet und im Verhalten anderer Beteiligter gespiegelt. So entspricht der kleinschrittig-dynamischen Beteiligungsweise des Vaters seine thematisch referenzielle Relevanz aus Sicht des Regisseurs, wohingegen sich der fehlende Bezug des Regisseurs auf die Assistentin in deren multifokaler und teilautonomer Beteiligung spiegelt.

Das Konzept erfasst den gesamten Bereich zur Verfügung stehender Ausdrucksressourcen, mit denen Beteiligte ihre interaktive Beteiligung und Zugehörigkeit ausdrücken. Basierend auf der theoretischen Egalität aller Modalitätsressourcen (Kendon 1990a)¹² wird zwischen verbalen und anderen Ausdrucksformen kein konzeptioneller Unterschied gemacht. So wird verbale Abstinenz als eigenständige Form interaktiver Beteiligungsweise in Multi-Party-Situationen begriffen. Sie ist mit der gleichen methodischen Sorgfalt und auf Grundlage der gleichen konstitutionsanalytischen Methodologie zu analysieren wie verbale Formen.

¹¹ Die Kooperation und Koordination dieser zwei benachbarten Ensembles wird detailliert analysiert in Schmitt (i. Vorb. a, Kap. 6).

¹² Kendon (1990a, S. 16) betont „the importance of an integrated approach to the study of interaction“, der sich dadurch auszeichnet, dass er „refuses to assume that any particular modality of communication is more salient than another“.

Nimmt man das Postulat von Interaktion als gemeinschaftlicher Hervorbringung aller Beteiligten ernst, dann ist ein Konzept wie 'Interaktionsensemble' eine notwendige Konsequenz (siehe etwa Schmitt 2004 und 2007b). Das Konzept steht für den Versuch, im multimodalen Interaktionszusammenhang einen zentralen analytischen, konzeptuellen und interaktionstheoretischen Bezugsrahmen für die empirische Analyse interaktiver Beteiligung zu etablieren.

6.2 Konstellative Dynamik des Interaktionsensembles

Das Konzept 'Interaktionsensemble' ist in diesem Sinne geeignet, körperlich-räumliche Konstellationen als Herstellungsleistung der Beteiligten in gegenstandskonstitutiver Weise zu erfassen und die Rekonstruktion multimodaler Grundlagen der Interaktionskonstitution zu rahmen. Mit dem Konzept wird ein stabiler Interaktionszusammenhang als Herstellung aller Beteiligten für die Analyse interaktiver Ordnung (Goffman 1981) genutzt. Dieser stabile Zusammenhang darf jedoch nicht als statisch gedacht werden, sondern ist für eine weitgehende 'konstellative Dynamik' offen. Die zwei folgenden Standbilder geben anhand unterschiedlicher körperlich-räumlicher Konstellationen, die im Laufe der Konzeptvermittlung von den Beteiligten hergestellt werden, Einblick in das, was mit der konstellativen Dynamik des Interaktionsensembles gemeint ist.

Zunächst sieht man einen Ausschnitt aus dem Beginn der Konzeptvermittlung mit zwei Zweierkonstellationen: den Regisseur und den Sohn, sowie den Vater und die Regieassistentin (Bild 29). Die körperlich-räumlichen Konstellationen zeigen die grundlegenden Beteiligungsweisen: Regisseur und Sohn sind mit verbaler Interaktion beschäftigt, Vater und Assistentin sind in Hörweite positioniert und blicklich und körperlich auf die verbale Dyade orientiert.



Es folgt eine Dreierkonstellation und eine Einzelperson (Bild 30). Die Dreierkonstellation besteht aus dem Regisseur und dem Sohn, die in einer Face-to-Face-Formation so nahe zusammenstehen, dass sich ihre Füße fast berühren, sowie dem Vater. Er ist im rechten Winkel und etwas weiter entfernt zu den beiden positioniert. Die Regieassistentin steht abseits in Hörweite und ist mit set-bezogenem Monitoring beschäftigt. Sie hat sich – was ihre Kopfhaltung und Oberkörperorientierung betrifft – aus ihrer Bezogenheit auf die Dreierkonstellation gelöst. Allein aufgrund dieses Standbildes wird ihr Status als Mitglied des Interaktionsensembles kaum noch deutlich.



30

Die Entwicklungsgeschichte des Ensembles ist also ein wichtiger Aspekt für die Identifikation von Zugehörigkeit und Bezogenheit. Es geht dabei jedoch nicht einfach darum, zu wissen, dass die drei vorher schon mit dem Regisseur zu tun hatten und auf diesen orientiert waren. Es kommt vielmehr darauf an, aus der aktuellen Konstellation die das Ensemble konstituierenden multimodalen Aspekte herauszuarbeiten und den interaktionskonstitutiven Status des Ensembles auch in solchen Situationen in Anschlag zu bringen, in denen die Zugehörigkeit Einzelner nicht fraglos evident ist oder gar in Frage zu stehen scheint.

Um einem möglichen Missverständnis und einer damit eventuell zusammenhängenden „Guttenberg'schen“ Unterstellung zu begegnen, möchte ich zum Schluss meinen konzeptionellen Überlegungen noch folgenden Hinweis anfügen: Begrifflich ist 'Interaktionsensemble' nicht wirklich bzw. vollständig neu. So benutzt bereits Goffman (1969) den Ensemble-Begriff im Rahmen seiner Überlegungen zur Theatralität sozialer Interaktion:

Ich werde den Ausdruck Ensemble (team) für jede Gruppe von Individuen verwenden, die gemeinsam eine Rolle aufbauen. (Goffman 1969, S. 75)

Individuen können sich offiziell oder inoffiziell zu einer Gruppe zusammenschließen, die mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln verwandte oder gemeinsame Ziele anstrebt. Soweit sie in Zusammenarbeit einen gegebenen Eindruck aufrechterhalten, um damit ihre eigenen Ziele zu erreichen, bilden sie ein Ensemble in unserem Sinn. (ebd., S. 79).

Die Zitate machen deutlich, dass das Ensemble bei Goffman primär durch eine Darstellungsfunktion zu Stande kommt. Ensembles konstituieren sich durch den Aspekt des Impressionsmanagements. Dies ist der Aspekt, der das Ensemble etwa von einer Gruppe oder einer Clique (um zwei Beispiele von Goffman selbst zu benutzen) unterscheidet. Ein Ensemble kommt dann zustande, wenn sich mehrere Beteiligte in koordinierter Weise und unter Geheimhaltung gegenüber einer Öffentlichkeit konstituieren, um in der und gegenüber der Öffentlichkeit etwas darzustellen.

Im Unterschied hierzu verweist der Begriff 'Interaktionsensemble' auf personale Konstellationen, die ihrem Status nach funktionale Kooperationseinheiten sind. Sie konstituieren sich durch die Bearbeitung einer gemeinsamen Aufgabe und können dies nur dann erfolgreich tun, wenn ihre Qualität als Interaktionsensemble der Öffentlichkeit bekannt und ihre Zusammenarbeit offensichtlich ist. Kriterium des Erfolgs ist zudem das bearbeitete Projekt, nicht jedoch der Eindruck, den das Ensemble dabei in der Öffentlichkeit hervorruft.

7. Ausblick

Die Stabilität und Brauchbarkeit des Konzepts 'Interaktionsensemble' muss auf der Grundlage weiterer fallspezifischer Analysen gesichert werden. Vor allem im Zusammenhang dyadischer Interaktion und bei der verbalen Strukturierung von Geschichten wurde darauf hingewiesen, dass das Verhalten verbal abstinenter Beteiligter auf die Formulierungsarbeit eines aktuellen Sprechers rückwirkt (Goodwin 1980, 1981). Beim Interaktionsensemble ist in Analogie und in Bezug auf das hier analysierte Beispiel danach zu fragen, wie sich das Verhalten der verbal abstinenter Beteiligten im Detail auf die Strukturierung der Konzeptvermittlung auswirkt.

Darüber hinaus geht es um die Rekonstruktion der 'Außenstruktur' des Ensembles, über die die Mitglieder/Beteiligten neben ihrer interaktiven Bezo-genheit nach innen ihren „Abschluss“ anderen Ko-Präsenten gegenüber ver-

deutlichen. Außerdem muss die temporäre und dauerhafte Erweiterung bestehender Interaktionsensembles analysiert werden. Neben der Struktur der erstmaligen Herstellung muss auch die Dynamik der schrittweisen Auflösung des Ensembles untersucht werden.

Betrachtet man das Filmset als Typus einer kooperativ strukturierten Multi-Party-Konstellation mit klaren situations- und organisationsstrukturellen Bedingungen, dann gilt es, den situationstypologischen Geltungsbereich des Konzepts ausloten.

In konzeptueller Hinsicht ist das Verhältnis zu bereits etablierten Vorstellungen wie „Interaktionsraum“ (beispielsweise Mondada 2007a, Schmitt/Deppermann 2007), „Interaktionsfundament“ (Müller/Bohle 2007) und den „F-formation systems“ (Kendon 1990b) genauer zu klären. Die Funktionsrollenspezifika, die sich im analysierten Ausschnitt zeigt, scheint beispielsweise an die Idee des „Arbeitskonsenses“ bei Kendon (1984) anschlussfähig zu sein.

Das Konzept stellt jedoch bereits jetzt für die Interaktionsanalyse im Rahmen einer multimodalen Konzeption von Interaktion einen wichtigen Entwicklungsschritt dar. Mit ihm kann auch das verbal abstinente Interaktionsverhalten als theoretisch und methodisch gleichwertiger Beitrag zur Interaktionskonstitution fokussiert werden. War das Verhaltensspektrum des aktiven Hörers bei Goodwin (1981) noch weitgehend durch das Blickverhalten und die verbalen Aktivitäten des Sprechers motiviert, so ist die Analyse nun bei der faktischen multimodalen Komplexität und der Systematik des Verhaltens verbal abstinenter Beteiligter angekommen.

8. Literatur

Clark, Herbert H. (1996): *Using language*. Cambridge.

Dausendschön-Gay, Ulrich/Krafft, Ulrich (2000): On-line-Hilfen für den Hörer: Verfahren zur Orientierung der Interpretationstätigkeit. In: Wehr, Barbara/Thomaßen, Helga (Hg.): *Diskursanalyse. Untersuchung zum gesprochenen Französisch*. Frankfurt a.M., S. 17-55.

Dausendschön-Gay, Ulrich/Krafft, Ulrich (2002): Text und Körpergesten: Beobachtungen zur holistischen Organisation der Kommunikation. In: *Psychotherapie und Sozialwissenschaft* 4, 1, S. 30-60.

Deppermann, Arnulf (2008): Verstehen im Gespräch. In: Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hg.): *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache* 2009. Berlin/New York, S. 225-261.

- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2009): Verstehensdokumentation: Zur Phänomenologie von Verstehen in der Interaktion. In: *Deutsche Sprache* 35, 3, S. 220-245.
- Goffman, Erving (1963): *Behaviour in public places*. New York.
- Goffman, Erving (1969): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München/Zürich.
- Goffman, Erving (1981): Footing. In: Goffman, Erving: *Forms of talk*. Oxford, S. 124-159.
- Goffman, Erving (1983b): The interaction order. In: *American Sociological Review* 48, S. 1-17.
- Goodwin, Charles (1980): Restarts, pauses, and the achievement of mutual gaze at turn-beginning. In: *Sociological Inquiry* 50, 3-4, S. 272-302.
- Goodwin, Charles (1981): *Conversational organization: Interaction between speakers and hearers*. London.
- Goodwin, Charles (1986): Audience diversity, participation and interpretation. In: *Text* 6, 3, S. 283-316.
- Goodwin, Charles (2007): Participation, stance and affect in the organization of activities. In: *Discourse and Society* 18, S. 53-73.
- Goodwin, Charles/Goodwin, Marjorie Harness (2004): Participation. In: Duranti, Alessandro (Hg.): *A companion to linguistic anthropology*. Malden, MA, S. 222-244.
- Hall, Edward T. (1966): *The hidden dimension*. New York.
- Hausendorf, Heiko (2001): Deixis and speech situation revisited: The mechanism of perceived perception. In: Lenz, Friedrich (Hg.): *Deictic conceptualization of space, time, and person*. Amsterdam, S. 249-269.
- Heath, Christian (1982): The displays of reciprocity: An instance of a sequential relationship in speech and body movement. In: *Semiotica* 42, 2/4, S. 147-167.
- Heath, Christian C. (1984): Talk and reciprocity: Sequential organization in speech and body movement. In: Atkinson, Maxwell/Heritage, John (Hg.) (1984): *Structures of social action*. Cambridge, S. 247-265.
- Heath, Christian (1986): Forms of participation. In: Heath, Christian: *Body movement and speech in medical interaction*. Cambridge, S. 76-98.
- Heidtmann, Daniela (2009): *Multimodalität der Kooperation im Lehr-Lern-Diskurs. Wie Ideen für Filme entstehen. (= Studien zur Deutschen Sprache 50)*. Tübingen.
- Heidtmann, Daniela/Föh, Marie-Joan (2007): Verbale Abstinenz als interaktive Beteiligungsweise. In: Schmitt (Hg.), S. 263-292.

- Kendon, Adam (1984): Die Rolle sichtbaren Verhaltens in der Organisation sozialer Interaktion. In: Scherer, Klaus/Wallbott, Harald (Hg.): *Nonverbale Kommunikation. Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*. 2. Aufl. Weinheim/Basel, S. 202-235.
- Kendon, Adam (1990a): Some context for context analysis: A view of the origins of structural studies of face-to-face interaction. In: Kendon (1990b), S. 15-49.
- Kendon, Adam (1990b): *Conducting interaction. Patterns of behavior in focused encounters*. Cambridge.
- Levinson, Stephen C. (1988): Putting linguistics on a proper footing: Explorations in Goffman's concepts of participation. In: Drew, Paul/Wootton, Anthony (Hg.): *Erving Goffman: Exploring the interaction order*. Cambridge, S. 161-227.
- McNeill, David (1992): *Hand and mind*. Chicago.
- Mondada, Lorenza (2006): Participants' online analysis and multimodal practices: Projecting the end of the turn and the closing of the sequence. In: *Discourse Studies* 8,1, S. 117-129.
- Mondada, Lorenza (2007a): Interaktionsraum und Koordinierung. In: Schmitt (Hg.), S. 55-93.
- Mondada, Lorenza (2007b): Turn taking in multimodalen und multiaktionalen Kontexten. In: Hausendorf, Heiko (Hg.): *Gespräch als Prozess. (= Studien zur Deutschen Sprache 37)*. Tübingen, S. 237-276.
- Müller, Cornelia/Bohle, Ulrike (2007): Das Fundament fokussierter Interaktion. Zur Vorbereitung und Herstellung von Interaktionsräumen durch körperliche Koordination. In: Schmitt (Hg.), S. 129-165.
- Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel A./Jefferson, Gail (1974): A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. In: *Language* 50, S. 696-735.
- Schegloff, Emanuel A. (1998): Body torque. In: *Social Research* 65, S. 535-86.
- Schmitt, Reinhold (2001): Die Tafel als Arbeitsinstrument und Statusrequisite. In: Ivanyi, Zsuzsanna/Kertesz, Andras (Hg.): *Gesprächsforschung. Tendenzen und Perspektiven*. Frankfurt a.M., S. 221-242.
- Schmitt, Reinhold (2004): Die Gesprächspause: „Verbale Auszeiten“ aus multimodaler Perspektive. In: *Deutsche Sprache* 32, 1, S. 56-84.
- Schmitt, Reinhold (2007a): Das Filmset als Arbeitsplatz. Multimodale Grundlagen einer komplexen Kooperationsform. In: Tiittula, Liisa/Piitulainen, Marja-Leena/Reuter, Ewald (Hg.): *Die gemeinsame Herstellung professioneller Interaktion*. Tübingen, S. 25-66.
- Schmitt, Reinhold (2007b): Theoretische und methodische Implikationen der Analyse multimodaler Interaktion. In: Holly, Werner/Paul, Ingwer (Hg.): *Medialität und Sprache. (= Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54, 1)*. Bielefeld, S. 26-52.

- Schmitt, Reinhold (2010): Verfahren der Verstehensdokumentation am Filmset: Antizipatorische Initiativen und probeweise Konzeptrealisierung. In: Deppermann, Arnulf/Reitemeier, Ulrich/Schmitt, Reinhold/Spranz-Fogasy, Thomas: Verstehen in professionellen Handlungsfeldern. (= Studien zur Deutschen Sprache 52). Tübingen, S. 210-362.
- Schmitt, Reinhold (Hg.) (2007): Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 38). Tübingen.
- Schmitt, Reinhold (i. Vorb. a): Körperlich-räumliche Aspekte der Interaktion. Tübingen.
- Schmitt, Reinhold (i. Vorb. b): .Zur empirischen Evidenz interpretativer Prozeduren in der Interaktion. Das Konzept „Online-Analyse“. Mannheim. Ms.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2007): Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen. In: Schmitt (Hg.), S. 95-128.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2010): Die multimodale Konstitution eines imaginären Raums als interaktive Problemlösung. In: Deppermann, Arnulf/Linke, Angelika (Hg.): Sprache intermedial. Berlin/New York, S. 199-241.
- Scollon, Ron/Wong Scollon, Suzanne (2003): Discourses in place. London.
- Selting, Margret et al. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10, S. 353-402. Internet: <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2009/px-gat2.pdf> (Stand: 01/2012).

